

MARCELO FRANZ

INVESTIGAÇÃO DO PESADELO

*Uma Leitura em Torno da Crônica
da Casa Assassinada*

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Literatura Brasileira. Setor de Ciências Humanas, Letras e artes. Universidade Federal do Paraná. Para a obtenção do grau de Mestre em Letras.


Orientador: Prof. Dr. Édison José da Costa.

CURITIBA
1997

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata centésima trigésima, referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção de título de mestre, a que se submeteu o mestrando **Marcelo Franz**. Aos onze dias do mês de agosto de um mil novecentos e noventa e sete, às nove horas, na sala 1013 do Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **José Fernandes, Édison José da Costa e Marilene Weinhardt**, designada pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada **“INVESTIGAÇÃO DO PESADELO: UMA LEITURA EM TORNO DA CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA”**, apresentada por **Marcelo Franz**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido, tendo o Professor Doutor Édison José da Costa, na presidência dos trabalhos, concedido a palavra, em seguida, a cada um dos examinadores para sua arguição. A seguir o mestrando apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor Doutor Édison José da Costa retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato, atribuindo-lhe os seguintes conceitos: Prof. Dr. José Fernandes, conceito A ; Prof. Dr. Édison José da Costa, conceito A e a Prof.^a Dr.^a. Marilene Weinhardt, conceito A . Em seguida, o Senhor Presidente declarou **APROVADO**, com nota 10,00 (dez), conceito final A ,o mestrando **Marcelo Franz**, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Literatura Brasileira**. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo Candidato. Feita em Curitiba, aos onze dias do mês de agosto de um mil novecentos e noventa e sete.

Dr. José Fernandes


Dr. Edison José da Costa

Marilene Weinhardt
Dr.^a Marilene Weinhardt

Marcelo Franz

Aos Amigos

Agradeço
ao CNPq,
à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em
Letras da UFPR,
aos meus professores e, de modo especial, ao
meu professor-orientador, Édison,
por seu bom exemplo: atenção, interesse,
elegância e justiça.

Agradeço
aos meus companheiros de trajetória, pelo que
me ensinaram:

Rosana - A perfeição da dúvida?
É duvidar da perfeição.

Hugo - Fé, o mundo pode ser melhor, sim.
"Estamos sempre indo de volta para
casa".

Anne - "São poucas as 'desgraças inominá-
veis' do M.F. Muitas as graças (bem
nomeáveis) que ele vive ou pode
viver...".

Célia - Travessia e chegada até a alma da
poesia, pelo caminho da paz e do
bem (orquídeas e ipês).
E nada terá sido em vão...

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS.....	V
RESUMO.....	VI
RÉSUMÉ.....	VIII
INTRODUÇÃO.....	1
A) LÚCIO CARDOSO, UM AUTOR MODERNO.....	1
B) A OBRA FICCIONAL DE LÚCIO CARDOSO.....	7
C) OBJETIVOS DO TRABALHO.....	22
1 - CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA - ENTRADAS NA CASA.....	27
1.1. A NECESSIDADE TOTAL DO DRAMA.....	27
1.2. INVESTIGAÇÃO DA DECADÊNCIA.....	35
1.3. CRIMES E PECADOS.....	55
1.4. UM CÂNCER SOBRE UM CANTEIRO DE VIOLETAS.....	77
2. INTERIORES DA CASA : HAVERIA SAÍDA ?.....	101
2.2. CAOS/DECADÊNCIA.....	101
2.2. A LUTA CONTRA A MORTE. O MUNDO SEM DEUS.....	122
2.3. CONSCIÊNCIA ODIOSA.....	165
2.4. DILEMAS DA LIBERDADE.....	188
CONCLUSÃO.....	218
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	237
A) OBRAS DE LÚCIO CARDOSO.....	237
B) TEXTOS SOBRE LÚCIO CARDOSO.....	238
C) OBRAS DE APOIO TEÓRICO (SOBRE LITERATURA).....	239
D) OBRAS DE APOIO TEÓRICO (OUTROS).....	240
E) ENCICLOPÉDIAS.....	243

LISTA DE ABREVIATURAS

LC - Lúcio Cardoso

CCA*- Crônica da Casa Assassinada

(* As citações do romance, serão retiradas da sua primeira edição:
CARDOSO, Lúcio. Crônica da Casa Assassinada. Rio de Janeiro:
José Olympio 1959, 507p.)

RESUMO

O romance Crônica da Casa Assassinada (1959), de Lúcio Cardoso, representa o ponto culminante da obra deste ficcionista, e constitui-se como rico exemplo da moderna ficção de acento intimista produzida no Brasil. É possível se observar nas opções de construção e nos debates sobre a condição humana levantados pelos conteúdos do romance a configuração de tensos conflitos estéticos e filosóficos compondo, no seu todo, uma obra bastante singular no quadro da nossa prosa introspectiva ou de pendor metafísico. No que se refere à elaboração formal, Crônica da casa Assassinada tende ao questionamento de posturas e conceitos romanescos tradicionais, por exemplo, a deixar que um de seus núcleos temáticos (a "investigação da decadência") se revele mais nos procedimentos de construção empregados do que na narração dos episódios da trama. Porém, junto a isso, se vê a adoção de técnicas tradicionais de composição, demonstrando a ocorrência de um debate interno na produção cardosiana dessa época, em que se digladiam e se aliam distintos conceitos de romance. Quanto aos conteúdos, e sua característica densidade psicológica e existencial, observamos nas diversas apreensões do problema do ser do homem no mundo (na sua construção individual, na experiência da liberdade, e ante a certeza da morte) a ocorrência de interessantes conflitos conceituais. Ora o romance volta-se para a compreensão do viver humano como drama (seguindo linha de pensamento aproximável do Existencialismo ateu) ora manifesta, dogmaticamente, a crença no destino transcendental do homem,

para além da vida terrena (estando dentro de uma orientação católica, bastante forte em sua obra). Também nesse ponto, se mostram aliados e em combate distintos conceitos de ser humano.

A dissertação pretende compreender a existência desses conflitos formais e temáticos no romance (salientando que forma e conteúdo se mostram indissociáveis) dentro de um contexto cultural marcado pela confluência (crítica) de variadas informações estéticas e filosóficas, configurando uma riqueza de idéias, da qual Crônica da Casa Assassinated é um bom exemplo na literatura brasileira, incorporando os dilemas da mais típica consciência artística do século XX.

RÉSUMÉ

Le roman Crônica da Casa Assassinada (1959) de Lúcio Cardoso, représente le point culminant de l'oeuvre de cet auteur, e se constitue en un riche exemple de la moderne fiction intimiste produite au Brésil. On peut observer par les choix de construction et les débats sur la condition humaine proposés par les contenus de Crônica da Casa Assassinada, la configuration de denses conflits esthétiques et philosophiques, lesquels composent dans son ensemble, une oeuvre singulière dans notre prose introspective ou d'accent métaphysique. En ce qui concerne l'élaboration formelle, le roman tend à mettre en question les postures et les concepts romanesques traditionnels, tout en permettant qu'un de ses centres thématiques (l'"investigation la décadence") se révèle plutôt par les procédés de construction employés que par la narration des épisodes de la trame. Pourtant, avec cela, on voit l'adoption de techniques de composition traditionnelles, qui démontrent l'existence d'un débat interne dans la production cardosienne de cette époque, où se disputent et s'allient des différentes conceptions de roman.

À propos des contenus et de leur caractéristique densité psychologique et existentielle, on observe, dans les diverses visions du problème de l'être de l'homme dans le monde (dans sa construction individuelle, dans l'expérience de la liberté et devant la certitude de la mort), l'occurrence d'intéressants conflits conceptuels. Tantôt le roman comprend la vie humaine comme drame (en suivant une pensée pareille de l'Existentialisme athée), tantôt

il manifeste, dogmatiquement, la croyance à la destinée transcendente de l'homme, au de là de la vie (selon une orientation catholique, très forte dans son oeuvre). Aussi à ce sujet, se montrent alliés et en dispute des distinctes conceptions de l'être humain.

La dissertation voudrait comprendre l'existence de ces conflits formels et thématiques dans le roman (en détachant que la forme et le contenu se révèlent indissociés) dans un contexte culturel marqué par la confluence (critique) de variées informations esthétiques et philosophiques, capables de configurer une richesse d'idées de laquelle Crônica da Casa Assassinada est un bon exemple dans la littérature brésilienne, en incorporant les dilemmes de la plus typique conscience artistique du XX^e siècle.

INTRODUÇÃO

A) LÚCIO CARDOSO, UM AUTOR MODERNO

A produção ficcional do escritor mineiro Lúcio Cardoso (1912-1968) se inclui nos quadros do que, de modo abrangente, numa visão da história do romance brasileiro, poderia ser entendido como ficção de acento eminentemente moderno¹, voltada para questões intimistas. Esse caráter moderno se revela como um deliberado investimento do autor na elaboração e concretização de um projeto estético que, embora mantenha sua autonomia conceitual e por vezes não o confirme de modo assumido, é essencialmente afinado com linhas gerais do ideário modernista brasileiro, sobretudo no que se refere à crítica das relações sociais²,

¹ Os polissêmicos termos "moderno" e "modernidade" são entendidos neste trabalho como a expressão da mais característica mentalidade artística do século XX, que, embora multiforme, se faz perceber como substrato ideológico nas manifestações do Modernismo brasileiro, do qual o autor que analisamos não pode ser desvinculado, mesmo (e talvez principalmente) nas ocasiões em que busca uma autonomia no panorama da literatura de seu tempo. Dizendo da complexa e abrangente extensão semântica da palavra "moderno", Malcolm Bradbury e James Mcfarlane (em Modernismo - Guia Geral, p. 16) ensaiam uma síntese, que optamos por adotar para definir a modernidade que percebemos em LC:

"Mas a palavra (moderno) conserva força graças à associação com um sentimento tipicamente contemporâneo: a sensação historicista de que vivemos em tempos totalmente novos, de que a história contemporânea é a fonte da nossa significação, de que somos derivados não do passado, mas da trama e do ambiente circundante e envolvente, de que a modernidade é uma consciência nova, uma condição recente da mente humana, condição que a arte moderna explorou, vivenciou e à qual por vezes se opôs."

Conforme veremos, um dos traços enfáticos da ficção cardosiana é a discussão sobre a situação do homem nesse tempo de crise, em que as transformações sociais, culturais e de costumes se evidenciam com rapidez e avassaladoramente, transformando o todo da vida dos indivíduos.

² Alfredo Bosi, na sua História Concisa da Literatura Brasileira (p.438), aponta a consciência "crítica das relações sociais" como um dado a se considerar na caracterização da prosa modernista. Porém, essa crítica segue distintas direções, demarcando a diferença entre as duas linhas romanescas surgidas nos anos 30: no romance regionalista a crítica se dirige às estruturas sociais e econômicas, favorecendo-se os retratos realistas do Brasil, e suas diferenças. No romance psicológico ou intimista, critica-se a estrutura de valores e costumes que marca as experiências individuais nessa época de turbulência. Nesse caso, tende-se à transfiguração do real, para se metaforizar as consciências em combate angustiante com o mundo.

traço característico da prosa modernista e que se faz notar em sua obra.

Seria lícito se afirmar que o intimismo, tão freqüente nas caracterizações de sua obra, da forma como empregado por ele, chega a ter a dimensão de resistência ao padrão ficcional mais usual em sua época, quando não de ruptura e inauguração, como atesta esta observação de Temístocles Linhares:

A ele estaria, pois, reservado um papel de relevo: o de ter aberto novos caminhos para o romance brasileiro, entrando nesse terreno pouco explorado de lutas íntimas, de sondagens psicológicas, de introspecções e análises.³

Essa apreciação sobre sua obra, no que esta possa ter de singular, aponta para a constatação de que nela se percebem indícios de modernidade, por estar em sintonia com as bases do pensamento artístico deste século. Esse pensamento, em essência, reflete aquilo que é e cria o homem deste tempo, em seus embates com a realidade do mundo conturbado em que vive, mundo difícil de entender e que pouco entende (ou acolhe) os indivíduos. É por meio da consciência dessa crise e suas muitas manifestações no ideário e no imaginário do homem moderno que se expressa a crítica de LC às relações sociais, salientando-se os aspectos da alma humana sob o efeito dessa situação. Sua opção estética pode, assim, ser identificada como uma postura bastante arraigada na mais típica mentalidade artística deste século.

É preciso se notar que, a rigor, esse traço de modernidade em sua ficção costuma não ser de todo louvado ou mesmo lembrado pela historiografia literária brasileira mais tradicional, via de regra preocupada em identificar "momentos-

³ LINHARES, Temístocles. História Crítica do Romance Brasileiro. São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1987, (v.3) p.56

chave" da "evolução" da literatura nacional passíveis de entendimento (mais ou menos forçado) à luz de circunstâncias históricas da realidade do país, como se tal associação fosse sempre necessária, possível ou desejável, de acordo com os pressupostos ideológicos que orientem as taxonomias e destaques dos grandes vultos. Não foi muito generoso o destino que, em geral, os estudos literários deram à análise da produção cultural do grupo de escritores junto aos quais LC é normalmente colocado (os chamados "espiritualistas" da década de 30). Razões de ordem ideológica, como a observação do renitente conservadorismo de alguns desses autores (Cornélio Pena, Augusto Frederico Schmidt, Otávio de Faria, entre outros) decretaram uma espécie de veto dirigido a toda uma geração de artistas surgida nos anos 30. Há, por vezes, uma desconsideração apriorística das apreciações de ordem estética que pudessem, no mínimo, situar o papel desempenhado por esses escritores na literatura de seu tempo e de depois. Sabe-se que visões em bloco de "grupos" e "tendências" vigentes em certa época, se feitas descontextualizadamente, com base em prejulgamentos, são passíveis de erros de avaliação.

Não é, a princípio, objetivo deste trabalho o questionamento pontual sobre a tradicional filiação de LC ao grupo de autores de romances de pendor espiritualista (ou psicológicos, ou intimistas), nem tampouco uma visada reavaliadora do trabalho desse grupo como um todo. Porém, cremos ser possível uma contribuição produtiva para os pouco abundantes estudos cardosianos um trabalho que parta do pressuposto de que sua obra, no que tem de mais característico, expressa uma consciência artística moderna (para além de qualquer

possível preferência ideológica do autor). Isso justifica uma leitura crítica que busque entendê-la nessa sua realidade.

Notamos que é comum nas análises dessa obra a observação, não de todo aprofundada, de que há nela uma voz própria, um acento singular, que a distingue do que há de mais característico na linha ficcional em que se costuma enquadrá-la.⁴ Tal constatação nos abre a perspectiva de um estudo que verifique o papel desempenhado por LC como voz artística um tanto isolada no panorama de sua época. Deveremos assim encarar, numa leitura que considere os aspectos de história cultural deste tempo, as motivações de ordem estética e filosófica (no sentido amplo de entendimento da realidade e conceituação do humano) que possam ter determinado os caminhos que sua obra trilhou, e o que dizem tais motivações a respeito dessa pressuposta singularidade em seu caráter moderno (porque impregnada do espírito do século XX). Desta maneira, o trabalho se propõe a identificar e debater algumas (das muitas possíveis) manifestações do que há de particular e relevante na ficção de LC. Procuraremos situar o pensamento diretor que a coloca em comunicação com a típica ficção deste século, especialmente na sua forma de retratar a luta do homem por humanizar-se num contexto histórico de crise, que lhe nega esse direito.

Nota-se que a arte de LC, embora se pautasse numa coerência formal e conceitual verificável, sofre ao longo dos anos de sua produção um acentuado Processo de "maturação", conforme esta observação de M. Cavalcanti Proença:

⁴ É comum nas análises da ficção de LC expressões como "estranheza de seus romances" (Cavalcanti Proença), "figura solitária dentro do romance brasileiro" (Walmir Ayala), "lugar à parte na prosa brasileira" (Hélio Pólvora) e "sonoridade estranha em nossas letras" (Temístocles Linhares).

Sua obra é ascensional, pelo aperfeiçoamento da linguagem e progressiva complexidade da composição.⁵

É pacífico nos estudos cardosianos que esse progresso culmina em seu último romance publicado em vida, Crônica da Casa Assassinada (1959). A situação deste romance, tido como um dos maiores de seu tempo, é assim entendida por Walmir Ayala, no todo da sua produção:

Toda a obra anterior de LC foi uma preparação para este romance altamente universal, que paira solitário dentro da ficção brasileira, e que representa a síntese de uma vivência em nosso tempo, em nossa crise de alma e de grandeza, atrás da qual fulgura a vocação incontida do homem para a ressurreição.⁶

Alfredo Bosi constata a maturidade atingida pelo autor e revelada em CCA, observando a evolução por que passam seus procedimentos e idiossincrasias literários, presentes nos livros anteriores e que aparecem, bastante elaborados, neste romance:

LC se encaminhava, nessa fase madura da sua carreira de artista, para uma forma complexa de romance em que o introspectivo, o atmosférico e o sensorial não mais se justapusessem, mas se combinassem no nível de uma escritura cerrada, capaz de converter o descritivo em onírico e adensar o psicológico no existencial.⁷

Pode-se tomar CCA como a parte da obra de LC que melhor revela os méritos do autor. Com efeito, há neste romance o aprofundamento de todos os pontos, formais e conteudísticos, privilegiados em seus livros anteriores. Assim, as

⁵ PROENÇA, M. Cavalcanti. Estudos Literários. Rio de Janeiro: José Olympio 2. ed., 1974, p. 212.

⁶ AYALA, Walmir. "Lúcio Cardoso" in COUTINHO, Afrânio. A Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 3. ed., 1986, (v.5) p. 455.

⁷ BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo: Cultrix, 3. ed., 1980, p. 469.

preocupações de ordem temática que compõem o mais autêntico universo cardosiano (solidão, incomunicabilidade, absurdo e inferno das relações interpessoais, necessidade de um suporte transcendental para o enfrentamento da morte, onipresente e multiforme no todo da vida) reaparecem abordadas de modo bastante sofisticado em CCA. Da mesma forma, há no romance uma conseqüente complexificação dos seus recursos composicionais, conferida sobretudo pelo uso de múltiplos focos narrativos, com distintas versões para os fatos do enredo. Isto resulta, em última instância, num apanhado minucioso e abrangente de variadas realidades psicológicas e existenciais. É essa apreensão do humano, num choque de perspectivas da realidade em meio a uma crise de valores, que nos interessará mais de perto em nossa análise de CCA. Isso nos levará a uma tentativa de entendimento da sua situação no universo de pensamento do tempo em que surgiu, sem que se perca de vista a existência dessas idéias como substrato fundante do pensamento particular do autor, em seus debates íntimos, expressos ao longo de toda a sua produção ficcional.

CCA, romance maior de LC, mostra-se como expoente da moderna ficção brasileira, evidenciando uma reflexão sobre o ser do homem que congrega aspectos de uma típica metafísica deste século, de base existencialista, e uma compreensão que se serve de dados do Cristianismo, cujas ocorrências se fazem notar na base de toda a obra de LC, reflexos de sua formação católica. É intuito deste trabalho a observação deste cruzamento de conceitos sobre a condição humana, no que ele possa ter de chocante ou harmonioso, dentro da coerência interna do romance. A par disto, observaremos que a realização formal do romance evidencia um cruzamento de informações estéticas, no qual a tensão entre o avançado e o

antiquado compõe um universo ficcional que acaba por traduzir (implícita e explicitamente) a tensão das idéias que perpassam a obra cardosiana por essa época.

B) A OBRA FICCIONAL DE LÚCIO CARDOSO

O epíteto "escritor de romances introspectivos" é uma recorrência nas análises a respeito de LC e de seu papel na literatura brasileira. São pródigos os termos usados pela totalidade de seus críticos para definir ou salientar em que consiste e como se processa esse seu pendor à introspecção. Cavalcanti Proença afirma:

O universo dos romances de LC é a solidão crepuscular, em que os sentidos se libertam e vivem, mal definidos em seu contorno, no obsessivo desespero dos caminhos fechados.⁸

Sinteticamente, e com uma observação pertinente, o crítico estabelece alguns traços de possível caracterização da obra de LC que se repetem em outros comentários a seu respeito: a apreensão da situação limite e desconsoladora da solidão (que tem dimensão psicológica e existencial) é feita em descrições crepusculares, de pesadelo, definindo sua fixação nos temas da alma humana em choque com os perigos e angústias de viver. Obsessão e desespero que se fazem notar como decorrência do fato de o universo dos seres cardosianos ser de "caminhos fechados", um mundo recluso, em muitos sentidos, um cárcere.

⁸ PROENÇA, op. cit. p.211

Nesse universo, as leis da lógica, do normal da vida e da conduta dos indivíduos são subvertidas pela onipresença do absurdo, do imponderável, aquilo a que o próprio autor chama de "mistério". Veja-se essa sua afirmação:

O que neles (os personagens) me interessa, o que quis mostrar nos seus destinos atormentados, foi a força selvagem com que foram arrastados para longe da vida comum (...).
Pois o mistério é a única realidade deste mundo. E se dele temos tão grande necessidade, é para não morrer do conhecimento dos nossos limites, como as criaturas loucas e martirizadas a que tentei dar vida.⁹

A relevância do mistério se dá consoante a uma opção de estilo que se constitui como recorrência em seus livros: os espaços desenhados, ricamente simbólicos desse mundo recluso, são espaços privados, de portas fechadas. Com efeito, a ficção de LC é tida como "de interiores", pela grandiosidade significativa que tem em suas descrições o motivo da casa, quase sempre ligada à idéia de prisão. Mas esse cárcere tem a dimensão reveladora do estado de alma dos seres cardosianos, eternos prisioneiros e carcereiros de si mesmos. Segundo Mario Carelli,

Os personagens que se fecham voluntariamente nos quartos para se isolarem na prisão comum, aparecem em diversas obras de LC. Ora, esse encarceramento escolhido coloca o problema da loucura.¹⁰

Cavalcanti Proença apresenta um entendimento sobre a relação entre mistério, loucura, reclusão e angústia na criação de LC:

⁹ CARDOSO, Lúcio. Três Histórias da Província. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

¹⁰ CARELLI, Mario. Corcel de Fogo - Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-196) Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p. 127.

Daí a estranheza de seus romances, em que os personagens ficam na fronteira da loucura e da normalidade, entre a rotina e o mistério, reclusas, não apenas nas alcovas de janelas fechadas, mas na semi-obscuridade dos porões da mente, onde se desatam, sem o constrangimento da convivência os fantasmas da solidão.¹¹

Massaud Moisés nota que a angústia e suas várias manifestações na ficção cardosiana é encarada pelo autor como uma questão transcendental, cuja compreensão tem um forte acento religioso:

Aí o fulcro da obra de LC: entregue à descrença, sem suporte transcendental, o homem sucumbe, enlouquecido, ou à mercê da mais desgarrada fantasia, tangido pelo pavor da morte do além-túmulo, do sobrenatural. E o produto dessa visão são romances de tese, tese segundo a qual somente a fé em Deus pode salvar.¹²

De fato, o tema da presença/ausência de Deus na vida dos homens, dentro dessa complexa criação de uma atmosfera de opressão, onde os personagens têm urgência de se libertarem e de se humanizarem, é bastante forte na obra do autor. A crítica vê nisso semelhanças com o romance católico de Julien Green. Mas a apresentação do problema tem nuances que por vezes confundem os que querem ver em LC um típico autor "católico", "espiritualista" ou ligado a um pensamento religioso reacionário. (Ao longo deste trabalho esse problema nos interessará e será desenvolvido em nossa reflexão sobre a tematização de Deus em CCA).

LC é tido como um atento observador da alma humana, capaz de criar personagens bastante ricos psicologicamente. Conforme Sergio Milliet,

¹¹ PROENÇA, op. cit. p.211.

¹² MOISÉS, Massaud. História da Literatura Brasileira Modernismo. São Paulo: Cultrix, 1989, p.313.

LC tem o mérito de procurar descer ao fundo das almas, de não se contentar com assinalar os caracteres em três ou quatro traços, mas de pesquisar-lhes a psicologia através de um estudo minucioso de suas contingências, de todos os fatores que os envolvem ou condicionam.¹³

Essa pesquisa da alma humana em situações complexas não deixa de conferir às suas preocupações como artista um certo teor de realismo. Porém, conforme Hélio Pólvora, esse realismo não busca o retrato mimético do real da psique dos personagens, e sim um entendimento sobre os mecanismos da dor, do sofrimento e dos perigos que marcam a existência dos indivíduos. Segundo o crítico,

O realismo de LC tem uma nuance própria: a presença de uma indagação filosófica, uma busca metafísica. O veio é indiscutivelmente de natureza religiosa. Anima-o um desejo de pureza, de redenção. Suas personagens são atiradas por uma fatalidade qualquer, em situações difíceis, autênticas provas de Jó.¹⁴

Nesse ponto, há da parte de muitos de seus analistas a observação de um certo parentesco entre seu realismo e o de Dostoiévski. Massaud Moisés acrescenta dados a essa discussão sobre o real em LC, observando a comunicação disso com os recursos de estilo típicos do autor:

Estilo substancialmente metafórico, se serve com eficácia ao propósito: a tensão é também das palavras, como se o recurso à metáfora não só a exprimisse como também a determinasse. Desse modo, à tensão psicológica e doutrinária se apegam outra tensão, a da linguagem e seu conteúdo. Com esse instrumento, LC transforma em verossímil o absurdo, o anômalo, o imprevisto; tem o condão de nos fazer aceitar o inusitado como natural, necessário ou espontâneo. (...) Desse ângulo, sua introspecção seria realista, e a literatura da segunda fase uma espécie de realismo transcendental, precursor do realismo mágico pelas aderências surrealistas.¹⁵

¹³ MILLIET, Sergio. Diário Crítico (1940-1943). São Paulo: Brasiliense, 1944, p.287.

¹⁴ PÓLVORA, Hélio. "Lúcio Cardoso" in A Força da Ficção. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p.88.

¹⁵ MOISÉS, op. cit. p. 318.

Como se nota a possível identificação de influências recebidas e de afinidades entre a arte de LC e a de criadores e correntes típicas da modernidade é passível de variadas leituras. Católico, realista transcendental, dostoiivskiano, observador de psicologias, surrealista, existencialista (segundo seu biógrafo Mario Carelli¹⁶, ele era leitor contumaz do Tratado do Desespero, de Kierkegaard), LC criou uma obra de difícil sistematização analítica ou abordagem de pontos-chave específicos. Mas há que se ressaltar que qualquer que seja a possível caracterização dessa obra, nela se salienta um apurado desenho da realidade do homem e seus muitos "mistérios", abordados nas agruras de seus personagens, que vivem numa angustiante deriva, necessitados de salvação. Isso é observado por Alfredo Bosi, que reflete sobre os limites que pode atingir a sua sondagem das almas:

O leitor estranha, à primeira leitura, certa imotivação na conduta das personagens. É que os vínculos rotineiros de causa e efeito estão afrouxados nesse tipo de narrativa, já distante do mero relato psicológico. LC não é um memorialista, mas um inventor de totalidades existenciais.¹⁷

Considerada qualitativamente ascensional, a trajetória literária de LC compreende uma produção vasta e variada ao longo de quase três décadas. Entre 1934 (ano de publicação de Maleita) e 1959 (com CCA), o autor praticou, além da ficção, também a poesia, a crítica literária e a dramaturgia (inclusive um roteiro cinematográfico). Contudo, é por seus romances e novelas que sua obra se define como ponto importante da literatura de seu tempo, sendo estas as melhores

¹⁶ CARELLI, op. cit. p.166.

¹⁷ BOSI, op. cit. p.468.

expressões de suas qualidades como artista.

Seu aparecimento como ficcionista, com o romance Maleita (1934) é bastante precoce (ele tinha 22 anos), e, embora tenha sido saudado pela crítica da época como revelação de um escritor de futuro, apresenta uma prosa que pouco inova em relação à estética romanesca então em voga, o regionalismo. Em Maleita a ação é localizada num lugarejo às margens do Rio São Francisco (Pirapora), que ao longo da trama vai-se construindo pelos trabalhos e aventuras de um desbravador do Sertão. O livro se centra na narração das dificuldades encontradas por esse herói que, em certo sentido, encarna a figura do civilizador lutando contra as resistências impostas pela barbárie que caracteriza o modo de vida da comunidade onde se infiltra. Há também a luta contra os rigores da natureza (o surto de malária que vitima o povoado recém fundado e o próprio herói), descrita com as tintas do neorealismo regionalista, adotado de modo hesitante pelo autor. Críticos da época, como Agripino Grieco, consideraram auspiciosa a estréia de LC, mas a inadequação no uso do estilo marcadamente realista é detectada nesses termos por Temístocles Linhares:

Se o romance nos dava a violenta impressão do meio físico, as personagens, amesquinhas, não se impunham, sem profundidade psicológica, física e moralmente mal desenhadas.¹⁸

Já Mario Carelli, observa que a opção pelo regionalismo oculta uma iniciativa considerada, por ele, mais ousada: a de construir um romance de feições

¹⁸ LINHARES, op. cit. p. 53.

épicas, "devido ao alcance simbólico e mesmo mítico da ação heróica"¹⁹, que envolve, em ponto curto, a criação de um povo.

A opção pelo acento realista na tematização de problemas sociais reaparece em seu segundo romance, Salgueiro (1935). Porém, em vez do Sertão, é privilegiado o espaço de uma favela do Rio de Janeiro. Focalizando a situação de miséria (material e moral) que acaba por dissolver uma família, pode-se dizer que nesse romance, apesar da abordagem que realça as tipologias sociais em detrimento do psicológico, o autor define uma orientação temática que marcará sua obra a partir daí: a decadência familiar e o aviltamento do homem tomados como reflexo da sua situação ontológica no mundo. Assuntos como a dificuldade de comunicação entre os seres, as várias faces do "mal" (entendido como ausência de Deus nas experiências humanas) e a ênfase na criação de situações marcadas pelo absurdo, começam já a se fazer notar em Salgueiro. Otávio de Faria observa essas características e sua situação no quadro dos romances de temática social da época:

Me parece que Salgueiro deve ser apontado como o marco mais avançado dessa reação ao excesso de característico, de local, de social, em favor do humano, do psicológico, do ontológico.²⁰

Otávio Tarquínio de Souza observa já em Salgueiro um conjunto de procedimentos narrativos no trabalho de LC, que se farão notar com mais clareza a partir dos romances e novelas seguintes:

C Sr. LC fez em Salgueiro obra de um criador de almas, tocado do sentido trágico da vida, e também grande poeta, descendo ao fundo dos corações,

¹⁹ CARELLI, op. cit. p.150.

²⁰ FARIA, Otávio de. apud AYALA, op. cit. p.449.

explorando em profundidade a vida de suas personagens, não as acompanhando apenas nos processos lógicos e dedutivos, mas nas suas intuições, nas suas iluminações, adivinhando o que não queriam dizer, nos seus monólogos silenciosos, nos seus diálogos sem palavras.²¹

Com efeito, no romance A Luz no Subsolo (1936), essas habilidades de LC são reconhecidas e notadas por muitos dos seus analistas. A exploração enfática de conflitos espirituais e existenciais dilacerando a psique dos personagens e a criação de atmosferas de pesadelo se impõem como traços marcantes de sua arte. Com base numa compreensão dessas ocorrências em A Luz no Subsolo, Hélio Pólvora observa:

LC se deixou ficar na zona de sombra, naquela realidade que não vive para nós senão de uma maneira incompleta - o sub-solo entrevisto por Pedro e explicado por Bernardo e Madalena (os personagens) nas derradeiras cenas do romance. Foi um precursor desse mistério que subverte tempo e espaço exterior, introduzindo o tônus mais dramático e mais premente das psicologias devastadas.²²

Trabalhando um enredo de difícil síntese, que envolve o problema da dificuldade de relacionamento de um casal em crise, o romance afirma as linhas gerais das temáticas que reaparecerão em seus melhores livros a partir de então, salientadas por um procedimento de construção romanesca que se tornará praxe em sua obra: a análise minuciosa e investigativa de estratos insondáveis da alma humana, verdades a serem procuradas no subsolo da existência. A maneira como isso é alcançado, junto ao entendimento das principais simbologias do romance e sua recorrência no todo da obra de LC são assim vistos por Mario Carelli:

²¹ SOUZA, Otávio T, apud AYALA, op. cit. p. 448.

²² PÓLVORA, op. cit. p.94.

Numerosos elementos estruturais, temáticos e estilísticos permitem-nos afirmar que A Luz no Subsolo é uma longínqua prefiguração de CCA. Revelam a geografia imaginária e simbólica, com a casa decadente, infernal, o jardim e as transgressões que aí ocorrem. Nesse lugar subsiste uma atmosfera noturna e alucinada, favorável ao desencadeamento das paixões, comparáveis aos elementos em fúria.²³

Esse característico vigor de sua narrativa, que aos poucos vai marcando seu espaço particular na ficção de sua geração, sofre um decréscimo considerável nas experiências seguintes, com a prosa de menor fôlego, nas novelas Mãos Vazias (1938) e O Desconhecido (1940). De fato, a estrutura do romance parece mais apropriada a suas inclinações artísticas. Ainda assim essas duas novelas conservam a essência de suas preocupações com a condição humana, trabalhadas de um modo que realça a análise apurada das psicologias. A respeito de Mãos Vazias, que se centra num drama conjugal e discute a presença do imponderável como diretor das ações do homem, Mario Carelli observa:

Alguns criticaram a inverossimilhança e mesmo o absurdo da intriga psicológica de Mãos Vazias, porém, é não perceber a lógica implacável da alucinação, o clima de febre glacial criados por LC. É verdade que os personagens estão mergulhados na obscuridade, mas vimos que essas trevas são apenas a projeção da sua realidade interior.²⁴

Quanto a O Desconhecido, que se fixa na análise do inexplicável das atitudes de um criminoso (e no mistério do mal), o crítico Álvaro Lins vê nessa novela (a que chama de romance), um vasto conjunto de qualidades para além do aparente despojamento e do aspecto convencional da construção narrativa:

²³ CARELLI, op. cit. p. 168.

²⁴ CARELLI, op. cit. p. 120.

Como se vê, este enredo, em si mesmo, nada contém de especial ou de apaixonante. Será preciso então, ler o romance linha por linha, para sentir que é um dos mais fortes e poderosos da nossa literatura moderna, para sentir até onde pode chegar a densidade dramática das paixões incontroladas, para sentir a miserável realidade de certos sentimentos fundamentais no coração humano.²⁵

Seu retorno ao romance, em 1943, é com Dias Perdidos, que trabalha um enredo de feições autobiográficas, tematizando a desestruturação familiar burguesa e sua repercussão na consciência dos personagens. Mas os insucessos na construção romancesca não deixam de ser notados por seus críticos. Sergio Milliet atesta:

Romance forte e corajoso, apresenta-se entretanto o livro de LC extremamente desigual. À primeira parte muito boa sucede um fim apressado e confuso.²⁶

Para Mario Carelli, há no romance:

Belas fulgurações, algumas obsessões próprias do autor, momentos conturbadores e convincentes. Dias Perdidos, em seu conjunto, parece-nos todavia um romance pesado, recheado de clichês, de um lirismo quase sempre convencional e portador de uma visão de mundo por vezes muito convencional.²⁷

Na novela Inácio (1944) a abordagem da angústia e da dificuldade de comunicação entre os seres é colocada na procura obsessiva do personagem Rogério Palma por seu pai desaparecido, Inácio, um mito preservado numa louvação rodeada de aspectos misteriosos. A trama se passa no bairro boêmio da

²⁵ LINS, Álvaro. Os Mortos de Sobrecasaca. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 114.

²⁶ MILLIET, op. cit. p. 286.

²⁷ CARELLI, op. cit. p.171.

Lapa, no Rio de Janeiro, e sua degradação. Essa situação de tensão psicológica da espera idealizada de um mito paterno ligado à marginalidade é ricamente simbólica da condição do indivíduo num mundo degradado, um "mundo sem Deus" (título da não concluída série de novelas que o autor pretendeu iniciar com Inácio). Mario Carelli, compara a obsessão de Rogério Palma na novela à dos personagens da peça Esperando Godot, de Samuel Becket ²⁸. Lêdo Ivo elogia a boa condução dos retratos psicológicos do autor:

Inácio se cerca de todas as qualidades e valores que nos levam a crer possuir ele uma importância fundamental na longa produção do Sr. LC. ²⁹

As novelas seguintes (que não fazem parte da série "O mundo sem Deus" são provavelmente as criações menos elogiáveis de LC. A Professora Hilda e O Anfiteatro, ambas de 1946, são recebidas com ressalvas pela crítica, que vê nelas um abuso de clichês psicologizantes, como se o autor repetisse, de modo oportunista e mal sucedido, fórmulas anteriormente usadas. Analisando essas novelas, Álvaro Lins observa que elas

revelam antes de tudo a presença de uma crise na estrutura mais íntima do seu espírito de ficcionista. Por que desceu tão sensivelmente o nível da sua obra? ³⁰

Em A Professora Hilda, a apurada elaboração da psicologia do personagem principal (Hilda) dá lugar ao convencionalismo do estereótipo de um

²⁸ CARELLI. op. cit. p.129.

²⁹ IVO, Ledo. apud AYALA op. cit. p.451.

³⁰ LINS, op. cit. p. 115.

ser exclusivamente "mau" e "ressentido" (que é como é porque refuta a graça divina). Em O Anfiteatro, na retomada do tema da crise familiar, os dramas individuais se perdem na tendência do autor de mais definir analiticamente as tensões internas dos personagens (de resto, previsíveis) do que de transmitir, com as ações, as situações dramáticas. É certo que essa tendência se faz notar como traço de estilo no todo da sua produção, mas nessa novela, da forma como utilizada, compromete o bom andamento da narrativa.

Na década de 50, LC alça vôos mais ousados em sua ficção, se valendo de recursos composicionais mais refletidos e pronunciados do que os vistos nos livros de antes, embora as suas mais típicas discussões a nível dos conteúdos se façam presentes nas novas experiências. Na novela O Enfeitiçado (1954) há o retorno à série "O mundo sem Deus" e mesmo à primeira parte da série, Inácio, de que essa novela é uma versão diferenciada. Inácio e Rogério Palma reaparecem, mas em posições trocadas, agora é o pai que vai à procura do filho. Essa mudança se reflete na mudança de narradores (o narrador é agora Inácio). Muitos fatos de Inácio são retomados, mas apresentados sob outro ponto de vista, num interessante diálogo com a novela de dez anos antes. Além disso, é intensificada nessa experiência a metaforização das situações de violência e crime (mistério sobre as motivações e os culpados) em ambientes degradantes. Tais situações arremetem a uma leitura de complexos problemas da condição humana, essencialmente vil, ante a necessidade de se buscar o transcendente. Dados da formação católica do autor são apresentados em diálogo conceitual com uma apreensão dramática do ser do homem na sua luta por constituir-se humano, Mario Carelli observa, a nível da

construção dessa novela e sua relação com Inácio, a confluência de pressupostos filosóficos que marca esse estágio da sua obra:

Com O Enfeitiçado, LC chega a uma espécie de beco sem saída. De fato, conseguiu inverter o ponto de vista da narrativa precedente, depois de ter mostrado o funcionamento exterior de Inácio e como este era percebido pelo filho; O autor pôs seu personagem pelo avesso, mostrou-o a partir do interior.
31

Essa visão do interior já não suporta o maniqueísmo da busca por uma transcendência compensadora além do real da tragédia humana, e o mistério que caracteriza a vivência dos personagens passa a ser tratado de um modo que se pergunta sobre o porquê da morte e da vanidade das aspirações pessoais.

Em Crônica da Casa Assassinada (1959), os mais bem sucedidos procedimentos formais e preocupações temáticas de toda essa trajetória se fazem perceber. Com efeito, esse romance de LC é, dentro de sua obra, o que suscitou maiores debates e análises por parte da crítica, que, em geral observa os salientes traços que o definem como romance introspectivo, que se fixa na apurada construção das psicologias em consonância com a elaboração formal do livro. Segundo Walmir Ayala,

Trata-se de um romance extraordinário, pois raramente se conseguiu em romance brasileiro este clima agônico e convincente que, de tanta densidade e riqueza, chega a beirar a morbidêz em derrocada. Pretendeu o autor construir um simples relato através de depoimentos, cartas, diários, narrativas, confissões. Mas tudo foi possuído de uma estrutura predominantemente plástica, com um colorido sombrio, com muitos vultos atrás de reposteiros, e é tudo uma vigília sem fim.³²

³¹ CARELLI, op. cit. p.133.

³² AYALA, op. cit. p.455.

Sem desconsiderar a magnitude desse romance, Massaud Moisés faz uma leitura que situa o descompasso entre a ousadia do projeto ficcional que ele encarna e os limites que sua realização alcança:

CCA é um romance de intriga, melodramático, não só porque o enredo tortuoso, com lances de folhetim oitocentista é que conduz a ação, mas porque é uma intriga, uma calúnia, o motor do drama em que soçobra a heroína. E o autor reduz toda a complexidade psicológica, de que fazia praça nas outras obras a uma trama burguesa de interesses pessoais como a honra, o sexo e o dinheiro.³³

Já para Mario Carelli, o autor alcança êxito nessa obra por aceitar o desafio de compor uma complexa e abrangente visão dos problemas da trama (por meio de múltiplos focos narrativos) tendo de manter a unidade da narrativa e sua coerência interna. Essa situação do romance resulta numa complexa construção ficcional, assim observada pelo crítico:

Esse jogo entre a diversidade e a unidade formais se encontra no nível mesmo da problemática. A visão simbólica, mítica e religiosa que se depreende desse romance é una, mas os diversos personagens encarnam opções existenciais diferentes, e com frequência divergentes e conflitantes.³⁴

A discussão acerca da decadência familiar, centro do enredo de CCA, além de encerrar um alentador entendimento das relações econômicas e sociais na agonia das oligarquias rurais da primeira metade deste século (observado no estudo A Alegoria da Ruína, de Enaura Q. Rosa e Silva³⁵), também metaforiza o

³³ MOISÉS, op. cit. p.316.

³⁴ CARELLI, op. cit. p. 182.

³⁵ ROSA E SILVA, Enaura Q. A Alegoria da Ruína - Uma Análise da Crônica da Casa Assassinada. Maceió: HD Livros, 1995.

inferno das relações interpessoais num mundo em crise de valores humanos. Nessa situação, as ações dos personagens, vistas de distintos modos por uma dezena de narradores, revelam variadas reações dos indivíduos no conflito com o mundo que os abriga.

Romance de estrutura complexa e rica análise da condição humana, CCA tem um de seus centros temáticos localizado na luta dos personagens para resistirem à desumanização que o mundo (encarnado na figura do meio social, cultural e moral focalizado na fictícia cidade de Vila Velha) lhes impõe. Esse é, evidentemente, um problema de dimensão existencial, relativo às experiências concretas do indivíduo para situar-se ante sua condição de homem no mundo, a se constituir ou a se anular como autor do seu destino. Questões como a liberdade, a finitude da vida e os dilemas da relação com o outro são abordados nessa longa narrativa. Os debates estão embasados em pressupostos metafísicos apresentados complexamente, aliando informações de uma concepção de mundo católica (que, no entanto, já afasta LC do sectarismo de situações anteriores exploradas em seus livros, sendo agora abrandado) e questionamentos que se afinam com o entendimento da tragicidade da vida, próprio do Existencialismo ateu. Será essa, em essência, a nossa opção de leitura: a compreensão dessa confluência de pressupostos metafísicos na composição dos personagens e suas ações para humanizarem-se ao longo da trama, além de atentarmos para as metaforizações do mundo em crise no ambiente que eles habitam, a casa assassinada.

C) OBJETIVOS DO TRABALHO

O corpo do trabalho contemplará informações de pesquisa que comporão dois capítulos centrais, em que procederemos a leitura de aspectos formais e temáticos de CCA, buscando a compreensão da sua significação. A rigor, a constituição formal do romance, no todo dos procedimentos adotados pelo autor, não se desvincula da expressão do complexo de idéias do conteúdo tratado (acreditamos que, de resto, este é um pressuposto válido para qualquer análise, de qualquer obra). Contudo, por razões relativas a um interesse de maior clareza no encadeamento das informações que trabalharemos, salientaremos no capítulo 1, "Crônica da Casa Assassinada - Entradas na Casa", o entendimento de certas ocorrências de construção romanesca que se mostram inevitáveis, e que são fundamentais para os objetivos do trabalho. No capítulo 2, "Interiores da Casa - Haveria Saída?", serão abordados aspectos temáticos do livro cuja compreensão encerra aquilo que poderia ser indicado como o fulcro das nossas preocupações na dissertação.

O debate dos aspectos formais observará, inicialmente, a concepção de romance expressa e defendida por LC ao longo de sua obra. A partir da reflexão sobre uma declaração do autor em que se percebe o seu pensamento a respeito do processo artístico adotado por ele (que vê a criação como experiência de um "drama", que sempre busca causar impacto na recepção), observaremos em que sentido essa atitude se afina com a concepção moderna de romance, e como o autor a empreende em seus textos. Notaremos que em CCA esse "drama" se faz ver por um conjunto de opções formais na fatura do romance que, em última instância,

são capazes de criar os efeitos estéticos já apontados pela crítica em seus livros e que mencionamos anteriormente: mistério, introspecção, atmosfera crepuscular, aura de tensão e pesadelo. No romance isso é obtido por uma série de recursos:

a) Pela sequenciação não de todo linear dos episódios da trama e pela pluralidade de vozes narrativas, que obrigam o leitor a reconstituir o que se mostra fragmentado. Notamos que esse recurso é plurisignificativo de acordo com os interesses da obra, porque, entre outras coisas, arremete à idéia de "investigação", na qual juntam-se os dados para a reconstituição de uma verdade oculta. Isso é o cerne das discussões temáticas (num primeiro nível), a investigação sobre o assassinato da Casa de Meneses, sua decadência inexorável. Quem seria o culpado? Qual a razão para o crime?

b) Pela disposição, ao longo da trama, de situações que associam o crime que se investiga à noção de pecado. Nesse ponto, veremos como o recurso de feição policialesca, usado para dar a idéia de investigação, se presta a um conteúdo essencialmente abstrato, uma investigação metafísica. Que efeito estético se obtém com essa opção de construção?

c) Pela elaboração de uma linguagem de ricas simbologias, dotada de grande poeticidade e que se esmera na criação de situações bizarras e grotescas. Isso acaba por criar a atmosfera de pesadelo que paira sobre a vida dos personagens e suas relações. Verificaremos de que modo o tom poético do discurso cardosiano se mostra funcional para revelar as situações psicológicas dos envolvidos no "crime" (cuja compreensão se dá por um prisma metafísico) a ser investigado, com a interação do leitor.

No capítulo 2 nos preocuparemos mais de perto com as ocorrências de conteúdo, estabelecendo um entendimento dos pressupostos ideológicos (e filosóficos) que embasam o pensamento revelado no romance. Há na raiz de todos os fatos narrados, da forma como se apresentam, uma concepção de ser humano, uma visão sobre a realidade do indivíduo no mundo. Essa relação, "homem angustiado/mundo em crise" é traduzida no romance pela relação "seres aprisionados/casa decadente". Nisso se tem a chave para a colocação de CCA na linha do romance de pendor metafísico, preocupado com o debate sobre o ser do homem. A reflexão sobre a singularidade dessa espécie de romance e sua relação com a história cultural deste século nos ocupará, já que é por esse prisma (o da sua dimensão metafísica) que se nos revelará a caracterização básica da modernidade da obra de LC e sua sintonia com o pensamento artístico do século XX.

No levantamento de certas ocorrências de grande importância no desenvolvimento da trama, poderemos situar o teor dessa discussão metafísica, estabelecendo, a princípio, um possível diálogo entre a mundividência revelada na obra e pontos do Existencialismo ateu, da seguinte forma:

a) A morte é a discussão mais constante no romance, ramificando-se em muitas outras dela derivadas ou que a metaforizam. No universo moral e existencial em que se encontram os personagens, a morte se coloca como baliza para a construção individual, motivo de angústia ou razão para a resignação ante os imperativos anuladores da individualidade ditados pelo mundo. Junto a isso, o suicídio se mostra como idéia fixa nos pensamentos e atitudes dos personagens, o que serve para complexificar o tenso debate sobre o valor da vida e o poder do indivíduo na sua edificação ou destruição.

b) As relações interpessoais no espaço sufocante da casa são marcadas pelo conflito de liberdades, configurando a noção de inferno. A esse estado de coisas se contrapõem tentativas, sempre frustradas, de abrandamento ou eliminação do conflito (especialmente as relações amorosas e sexuais). Porém, a rigor, esse choque de interesses e inclinações pessoais nas relações que se estabelecem, dá a tônica da decadência e do assassinato da casa.

c) A liberdade individual (no sentido de superação dos entraves colocados à construção do ser) se constitui como imperativo na constante luta contra a morte (a anulação) que se dá no ambiente da casa. As atitudes libertárias, vistas para além dos condicionamentos morais, traduzem a ânsia dos indivíduos por assumirem, contra as determinações do meio, uma postura de autores do seu destino. Mas essa libertação não é assumida por todos, muito menos tolerada pelos hipócritas valores de coesão do grupo (da família). É nesse ponto que se localiza a causa mais profunda da guerra que se estabelece entre grupos de poder na casa.

Não pretendemos que o diálogo com os tópicos do Existencialismo (morte, liberdade e relações com o outro) busque a confirmação de teses da filosofia pela obra de arte. Na verdade, estaremos abertos à observação de contrastes flagrantes, que nos revelarão a existência de um encontro de pressupostos metafísicos no pensamento diretor da obra. A formulação dos questionamentos do livro coincide com pontos de interesse da reflexão filosófica de autores como Heidegger, Camus e Sartre. Há visíveis coincidências de pontos de vista, evidenciando a disposição de LC de abrir-se a uma concepção atéia e humanista do ser do homem, levando em consideração a sua concretude e seu destino (a se construir por ele mesmo) no mundo. Contudo, subsistem no ideário

que embasa sua obra resquícios de uma concepção católica da condição humana, que pressupõe a crença numa transcendência e na primazia da graça divina como meta e razão maior da trajetória do indivíduo. É bem verdade que esse substrato cristão de seu pensamento se mostra mais aberto a relativizações do que fora em etapas anteriores de sua criação, nas quais imperava o sectarismo doutrinário. Mas, fundamentalmente, há um conflito entre essa concepção de mundo e os pontos em que percebemos afinidades com o pensamento existencialista.

Haveria nisso mais contradição ou mais harmonia? Certamente, há nessa situação do romance a demonstração de uma riqueza de idéias, que suscita e justifica a reflexão que pretendemos fazer neste trabalho. Não é nossa intenção o esgotamento do assunto, mas o levantamento de temas para discussões e possíveis aprofundamentos em trabalhos seguintes, que enriqueçam os estudos cardosianos.

1 - CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA - ENTRADAS NA CASA

1.1.- A NECESSIDADE TOTAL DO DRAMA

É possível que um levantamento investigativo das reações provocadas pela ficção de Lúcio Cardoso na sua recepção apontasse como mais comum a reação de estranheza, quase sempre associada à de perturbação. De fato, cremos que penetrar no mundo cardosiano não se mostra como experiência essencialmente aprazível (ou apenas isso). A leitura de um romance como Crônica da Casa Assassinated dificilmente se fará de um modo leve, porque há nele um conjunto de aspectos provocadores de tensão e padecimento no leitor, que fazem dessa volumosa obra uma leitura pouco indicada a quem procura o enlevo.

Isso não quer dizer que estivessem descartadas dos planos do autor a adesão e, indiretamente, a participação (necessariamente apaixonada) do leitor no Universo e nos destinos de CCA. Como veremos em algumas reflexões desse estudo, muitos dos recursos de construção do romance apelam justamente para a criação de um clima de empatia junto ao leitor. Tais recursos e tal iniciativa soam (ou de fato são) relativamente convencionais, tendo raízes em manifestações de ficção pouco atuais ou pouco valorizadas pelas vanguardas do século XX. Mas a entrada, permanência e (possível?) saída dessa "casa", isto é, a forma de se experienciar a leitura de CCA, é basicamente marcada pelo nervosismo e pelo desconforto, próprios do que tem a oferecer a ficção moderna.

Essas possíveis reações do leitor devem muito à densa problemática eleita por LC como tema de debate nesse romance-síntese de seus melhores méritos como artista e homem de idéias. O livro tem muito de chocante, a certas sensibilidades por encarar, assumidamente, e de modo até agressivo, questões e conceitos de moral, ética, religião, que costumam ser desprestigiados ou escamoteados na vida prática e no cotidiano alienante de cada um e que persistem sempre mal explicados e mal entendidos. CCA causa estranheza, a princípio, por nos convidar, insistentemente, ao debate de questões complicadas sobre o ser e o viver do homem, numa época em que esse tipo de reflexão é, via de regra, desestimulado pelo mundo.

Esclareça-se que há muito sabemos que temas originais ou descobertas vultuosas em arte são miragens, utopias. A ficção de LC, a seu modo, trata do que a literatura vem tratando desde que foi inventada. Em certo sentido, sem maior rigor, a tematização ampla do ser e do viver do homem (e seu drama para situar-se num mundo inexplicável), proporcionada por uma indispensável transfiguração do real, pode ser vista como um dado relevante na caracterização da arte literária de qualquer tempo. Não nos interessa proclamarmos a improvável originalidade ou mesmo as qualidades da ficção cardosiana em função dos temas de que trata com mais veemência. Contudo, o entendimento da sua estranheza deve passar pela constatação de que ao tratar desses temas tradicionais, LC o faz de um modo propositalmente intrigante, sufocante, por demais pronunciado, obsessivamente destacado enquanto objetivo artístico, algo que chama o envolvimento do leitor.

Fato notório é que LC é um escritor identificado com o modelo arquetípico do criador-vate, possesso, dionisíaco e inspirado, que se vincula a certa

caracterização trivial do típico romântico (no sentido da estética romântica). Isso explica a sua obsessão e o vigor com que encara a criação de certas ocorrências em sua ficção, chegando ao limite de causar perturbação em quem a lê. De fato, há que se considerar a sua dose de participação consciente no desagrado que sua literatura pode provocar. Veja-se essa passagem de seu diário íntimo, valioso registro de suas concepções literárias:

A necessidade total do drama: em arte, como em política, o em religião a manifestação do verdadeiro deve ser um impulso interior e profundo, conduzindo a um clima de choque e de violência. O homem não pode ser uma criatura apaziguada e é sob um impulso profundo, dinâmico e trágico que ele saberá reconhecer a face de seu ideal ou de sua fé.¹

Contextualizando essa importante declaração, temos que ela foi escrita em junho de 1958, a princípio como uma breve nota de diário, cuja finalidade, só alguém que tenha o hábito dos escritos íntimos poderia explicar. Sem entrarmos no mérito dessa interessante questão, observamos pela leitura de seu diário dois dados curiosos: São poucos os arroubos de verdadeira intimidade presentes nesses escritos. Boa parte dos textos contempla informações, reflexões e notas como essa, expressando entendimentos sobre literatura, vida literária e aspectos da cultura de seu tempo, nos quais LC se engajou. A outra curiosidade é o fato de LC ter autorizado ou promovido a publicação de parte desses escritos em vida (um primeiro volume do diário, compreendendo o período de 1949 a 1951 é publicado em 1961, sete anos antes da sua morte). Raramente se observa esse tipo de desprendimento, que tem muito de narcisista, e descaracteriza o sentido do escrito

¹ CARDOSO, Lúcio. Diário Completo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p.252.

íntimo, que é a própria "intimidade", o segredo.

De todo modo, trata-se de uma declaração que nos abre a possibilidade de avaliarmos a postura artística adotada por LC, da qual CCA e sua estranheza acabam sendo um reflexo. O autor manifesta a crença de que a arte, no todo das demais expressões humanas (como a política ou a religião) funciona como meio revelador da verdade do homem e suas paixões, seus mistérios. Em outro sentido, essa revelação é imposta à recepção como experiência necessária a fim de que se abandone o estado de apaziguamento. No limite, isso visa complexos objetivos: fazer o homem "reconhecer a face do seu ideal ou sua fé". Em suma, LC defende a idéia de que a vida humana a ser revelada ou expressa pela arte é marcada pelo "drama", e que a arte, para agir na vivência do receptor, deve ter uma feição dramática, provocando reações exaltadas.

Essa síntese que fizemos deve ser desmembrada para que possa ser melhor entendida, à luz de ocorrências da ficção cardosiana que nos ocuparão neste trabalho. A mundividência informada pela ficção de LC, segundo observação de muitos dos analistas citados por nós na introdução, é caracterizada pela relevância do tema pluri-significativo do mistério², que poderia ser entendido como o conjunto das forças que regem (dramaticamente) as paixões humanas e seu aspecto sublime e aviltante. A revelação da verdade do homem, nos livros de LC, é essencialmente a abordagem corajosa do seu mistério, o que pode (ou deve) ser alcançado, segundo a frase do diário, por meio de recursos chocantes. Disso resulta que a descrição ou a caracterização do ser do homem nessa obra se fixe em elementos denotadores da sua iniquidade, sua predisposição à queda, ao sórdido.

² O próprio LC, na advertência que antecede a novela A Professora Hilda de 1946, refere-se ao mistério, e à intensidade que esse tema tem em sua obra:

"O mistério é a única realidade deste mundo. E se dele temos tão grande necessidade, é para não morrer do conhecimento dos nossos próprios limites, como as criaturas loucas e martirizadas a que tentei dar vida".

Nesse ponto nos deparamos com um importante traço distintivo da literatura de LC, que é difícil de se desconsiderar, dado o destaque com que se faz notar: ao tratar da decadência e do sórdido do homem, a ficção de LC, com frequência se ancora em uma orientação moral que associa esses conceitos ao "mal", ao "pecado". Dessa maneira, a trajetória individual se mostra em sua obra como um confronto entre o pecado (situação basilar do estar no mundo) e a graça divina (nossa necessidade fundamental, algo urgente e difícil de definir, e que tira o sono das criaturas cardosianas).

Esse embate do sórdido humano versus a premência de uma compensação vinda de Deus se localiza no próprio cerne da obra de LC, sendo obsessivamente retomado e abordado, sempre com veemência, a ponto de adquirir a configuração "dramática" esperada por ele e aludida nas frases do diário. Lembremos ainda, que a relevância das discussões religiosas tem justificado ao longo dos anos a colocação da prosa de LC junto a de outros autores surgidos, como ele, na década de 30 e tidos como representantes da chamada "Reação Espiritualista", expressão artística do amplo movimento de "Renouveau Catholique" que caracteriza aqueles anos³. Porém esse tema de dimensão religiosa se torna tão mais abrangente quanto mais atentamos às contradições e conflitos que comporta. Delimitar a extensão de significado das palavras "pecado" e "graça" no vocabulário

³ Surgida nos anos 30, a Reação Espiritualista pode ser entendida como um refluxo neo-conservador dentro da esfera do Modernismo. Porém, mais do que às realizações artísticas, a reação se dirigia, direta e indiretamente, ao substrato ideológico da geração de 22 e seus arroubos. Como se sabe, em sentido amplo, o primeiro Modernismo visava a crítica acerba contra aspectos da tradição da cultura ocidental, dentre os quais o clero e a religiosidade, apresentados como instituições avalistas de práticas sociais hipócritas e antiquadas. Seguindo tendência internacional desse período, alguns autores esteticamente identificados com a proposta de ruptura própria do Modernismo heróico, se tornarão adeptos do "Renouveau Catholique", elegendo o retorno aos valores cristãos como alento à crise moral (e de valores), que caracteriza esse decênio. LC, junto com nomes como Cornélio Pena e Otávio de Faria, é tido como um dos representantes dessa reação, que se manifesta na ficção por meio da expressão de intensos questionamentos de cunho religioso perpassando e sustentando as narrativas desses autores, contribuindo para dar-lhes a sua característica densidade psicológica. Ao longo de nosso trabalho, optaremos pela análise do debate religioso cardosiano sem uma necessária filiação do ficcionista às caracterizações usuais da Reação Espiritualista.

cardosiano, por meio do que dizem, pensam e fazem seus personagens é algo menos simples do que a princípio possa parecer. Acrescente-se a isso o fato de sua obra nitidamente apresentar ao longo dos anos de produção, elaboração e amadurecimento, um desenvolvimento que parte de um dogmatismo inicial a um posterior relativismo quanto à questão pecado X graça.

As afirmações do diário podem assim ser aplicadas a uma compreensão da insistência nesse questionamento sobre a cisão ontológica do homem: trata-se de uma situação dramática, abordada de modo dramático, que causa em quem a recebe um conjunto de reações contrárias ao apaziguamento. Na obra de LC, a orientação temática centrada num debate religioso cumpre também um destino apontado na declaração do diário, na parte que faz referência ao dever que a arte tem de fazer o homem conhecer o seu ideal e a sua fé. Esse conhecimento é visto como uma necessidade, a ser satisfeita por uma criação artística de feições chocantes. Isso nos leva a inferir que, para o autor, a experiência da criação se reveste de uma finalidade utilitária para além de sua dimensão apenas estética, havendo nisso uma forte dose de engajamento e de doutrinário. Em termos da realização ficcional, essa tendência se faz notar na priorização da mensagem, da reflexão que busca a metafísica (a definição elementar das circunstâncias e situações do ser do homem), quando não a prédica. É na recorrência desses traços em seu discurso ficcional que encontraremos o que há de mais característico na prosa cardosiana e em CCA, quanto à sua realização formal, a que atentaremos neste capítulo.

Resumindo o perfil da figura de escritor de LC que podemos traçar a partir do texto de seu diário, tomado por nós como revelador de suas concepções literárias, temos que:

- a) LC adota como pressuposto básico da literatura a sua função de investigadora e reveladora de verdades fundamentais, cabendo ao escritor o papel de instaurador ou instigador dessa revelação, por meio de uma arte de feições chocantes, vivida no limite do "drama".
- b) A noção de revelação subentende a crença em um mistério atrás do qual se esconde a realidade humana, dividida entre o pecado (força primordial da nossa condição, que se evidencia em experiências limítrofes e dramáticas) e a graça divina (meta virtual da trajetória do indivíduo, redenção, nem sempre alcançada, da intrínseca corrupção do homem).
- c) Dessa situação se origina a reflexão central do pensamento cardosiano, expressa em criações literárias marcadas pela tematização da relação tensa entre o ser e o mundo, o que se reflete no seu estilo, na sua linguagem e na forma como organiza seus textos, atingindo uma expressão "dramática".

Nosso intuito com essa caracterização inicial é situarmos a ocorrência de um pensamento geral sobre arte sustentando as opções formais e temáticas de CCA, com que nos defrontaremos ao longo deste estudo.

CCA nos coloca em contato direto com alguns tópicos da situação de LC na literatura e no mundo de seu tempo. Romance de construção formal ambiciosa

(se visto no todo da produção do autor), esse livro traz o aprofundamento máximo a que chegam suas mais autênticas inclinações artísticas, e se constitui como uma alentadora porta de entrada no turbulento universo cardosiano.

1.2. INVESTIGAÇÃO DA DECADÊNCIA

O conjunto de episódios da trama central de CCA, se visto em seqüência linear e cronológica, compreenderia um tempo aproximado de vinte anos, que vai do dia da primeira chegada do personagem Nina à cidade de Vila Velha (Minas Gerais) e sua turbulenta entrada na tradicional família dos Meneses (capítulo 4), até a morte de Ana, última remanescente dos Meneses ainda naquela cidade (capítulo 56). Nesse plano da fábula, se depreende da importância desses dois momentos, que o tema principal do romance, desenvolvido e apresentado ao longo de 56 capítulos, é o processo de destruição dessa família, que está intimamente ligado às relações que se dão entre ela e Nina. Se assim for visto e resumido o enredo de CCA poderíamos a princípio supor que se trata, essencialmente, de um romance de costumes, centrado no debate a respeito do declínio de valores familiares tradicionais do Brasil interior, no começo do século. Essa impressão é reforçada pelo fato de a desestruturação familiar, reflexo da decadência, se dever à condição de "corpo estranho" que Nina ocupa na família por ter vindo de uma outra realidade cultural, a do Rio de Janeiro, e ter trazido ao cotidiano da província comportamentos, atitudes e valores que representam uma ofensa àqueles dos Meneses, cultuadores da tradição. De modo geral, a leitura do romance autoriza essa constatação sintetizadora. Porém, tal leitura (que é apenas a primeira abordagem possível) nos é imposta de um modo que exige atenção especial já que, pela maneira como se dispõem os acontecimentos da trama central, não se tem muito claro, num primeiro momento, qual seja a intriga do romance. Se solicita a participação do leitor no estabelecimento de nexos e relações entre os capítulos,

não sendo em nenhum instante apresentada uma visão una, geral ou abrangente dos fatos dessa decadência, mas visões parciais, que se somam e completam. Ao leitor é dada a missão de reconstituir, por meio dos dados esparsos e descontínuos que recebe, a trajetória que leva os Meneses à ruína definitiva, que se faz sentir ao final do romance.

Para reconstituir a intriga, o leitor depara com 56 seqüências narrativas, feitas por 10 narradores-personagens diferentes, situados em diferentes épocas relativamente aos fatos de cada seqüência e com diferentes graus de participação (como agentes, testemunhas, vítimas) nesses fatos. O autor optou, assim, por uma técnica composicional que, ao menos no que tange à função do narrador e à sequenciação dos capítulos ante a trama central, não é convencional, o que, nesse caso, a nosso ver, representa um questionamento ao estatuto de autoridade da voz singular do narrador convencional. São apresentadas diferentes visões para os fatos, visões que, de maneira geral, tendem a não ser propriamente conflitantes mas que, sendo parciais, se aliam uma às outras compondo ao longo do romance a visão geral que explica como os acontecimentos se deram.

Em suma, por meio dessa organização não linear da trama e porque os narradores não são oniscientes, cada um dos capítulos traz em si um conjunto de mistérios e incógnitas que persistirão, sendo dirimidos em capítulos seguintes, mas não de modo direto e imediato, podendo um problema levantado no começo só ser retomado e aclarado da metade para o final do livro, e ainda assim não por completo. Esse acúmulo desordenado de dúvidas ao longo da leitura vai-nos dando a impressão de estarmos diante de um enigma a ser desvendado, de que cada

capítulo é um dado, mais ou menos confiável para a sua solução, que em última instância, cabe ao leitor empreender.

O início da primeira leitura de CCA pode apresentar dificuldades a um leitor eventualmente não familiarizado com esse tipo de embaralhamento dos episódios. O capítulo 1 intitulado "Diário de André (conclusão)", nos mostra o narrador, inicialmente, tecendo pesada reflexão sobre a morte e sobre o amor, suscitada pela morte de Nina, apresentada como sua mãe e sua amante. Há ainda a narração do último encontro entre os dois, pouco antes da morte dela, e do velório no dia seguinte, em que estão presentes Valdo e Demétrio, respectivamente pai e tio do narrador.

O capítulo 2, "1ª carta de Nina a Valdo Meneses", não pode representar, logicamente, uma seqüência do capítulo 1, já que o narrador é Nina, a falecida do capítulo anterior, dirigindo-se agora a seu marido Valdo, de quem encontra-se afastada, no Rio. Os fatos narrados não apresentam qualquer relação direta com os do primeiro capítulo. Referem-se às experiências de mulher descasada e infeliz vividas por Nina, e abordadas num tom de ressentimento contra os Meneses, os quais, segundo o que ela relata, pelo modo como a trataram, teriam sido os responsáveis pelo fim de seu casamento. Além da descontinuidade temporal e da inexistente associação causal entre os episódios dos dois primeiros capítulos, se divisa uma primeira divergência na caracterização de Nina (fato que se repetirá ao longo dos outros capítulos): André no capítulo 1 a ela se refere como uma mulher lasciva e carnal, que mesmo no leito de morte se dirige ao filho de modo sensualmente agressivo. No capítulo 2, Nina faz um auto-retrato em que despontam elementos de extrema fragilidade, como o desespero ante problemas financeiros,

que a leva a pensar em suicídio. Essa divergência também concorre para que se avolumem enigmas sobre a história que se conta, efeito usado para prender a atenção do leitor.

O capítulo 3, "1ª narrativa do farmacêutico", em nada elucida os enigmas anteriores. O narrador (o farmacêutico Aurélio) conta de uma visita inusitada que certa noite recebeu de Demétrio Meneses em que, de modo misterioso, este, em vez de remédios, após uma negociação maliciosa, sai da farmácia com um revólver ali comprado com a finalidade de "matar um lobo" que estaria rondando a chácara da família. Este capítulo, na forma como coloca as dúvidas e descreve as ações do personagem Demétrio, guarda semelhanças com recursos clássicos do romance policial, como o suspense criado. O narrador reflete:

A partir desse ponto, podia se dizer que ele estava definitivamente conquistado. Vendo-o, eu indagava de mim mesmo se aquele Meneses não teria vindo à minha casa precisamente para obter a arma - eles, que eram tão ricos em recursos e estratégias, acaso poderiam deixar de ter em casa um revólver idêntico àquele? Em que circunstâncias o utilizariam, sob que pretexto comprometeriam um outro na ação que provavelmente estariam prestes a executar? E se se tratasse na verdade de um lobo - a idéia era quase ingênua... - por que não liquidá-lo de um modo mais simples, com uma armadilha, por exemplo? De qualquer modo, ergui os ombros - o negócio me convinha. p.37

A própria situação é de um enigma policialesco, parecendo, de resto, se aplicar fielmente à máxima segundo a qual "se uma arma aparece no começo do livro, é porque será usada até o final", o que nos leva a esperar um crime nos próximos capítulos. De todo modo, o leitor se pergunta: o que teria isso tudo a ver com a morte de Nina relatada no capítulo 1? E com a separação de Valdo e Nina aludida no capítulo 2?

Apesar dessas dúvidas, funcionais para o intento de prender o leitor à trama, uma primeira certeza aos poucos se impõe, sendo o único elo de união entre os três capítulos: Os Meneses são descritos como uma família de hábitos íntimos e sociais passíveis de crítica. André assim descreve alguns de seus familiares no velório da mãe:

Vejo Donana de Lara que recua com uma expressão de escândalo, e tia Ana que me olha com evidente repulsa. Duas mãos pálidas, tomeadas no silêncio e na avareza, escorregam sobre o lençol, compondo-o - imagino que pertençam a tio Demétrio. Repito, que me importam eles? p. 6-7

Nina, na carta a Valdo, assim imagina a reação dos Meneses após ter deixado Vila Velha:

E Demétrio, sempre desinteressado dos problemas alheios, dobrando jornal e olhando o jardim com um suspiro: "Eu sempre lhe avisei, Valdo, mas você foi surdo à voz do bom senso." (Do bom senso, seriam exatamente essas as palavras que ele empregaria, com aquela incrível falta de modéstia que usa para com tudo o que se refere à sua própria pessoa.) Ana talvez não diga coisa alguma, seu olhar ausente apenas fitará o céu que a noite vai escurecendo aos poucos. Isto, durante anos e anos, porque os Meneses são parcos de gestos e inauguram poucas situações no decorrer do tempo. p. 21

O farmacêutico, se espantando com a inesperada visita de Demétrio, analisa:

Uma única vez vi o Sr. Demétrio em companhia de sua esposa, Dona Ana, que a voz corrente dizia encerrada obstinadamente em casa, e sempre em prantos pelo erro que cometera contraindo aquele matrimônio. Não era uma Meneses, pertencia a uma família que antigamente morara nos arredores de Vila Velha, e era aos poucos triturada pela vida sem viço e sem claridade que os da chácara levavam. Lamentava-se muito de sua sorte. p. 32

Esse tipo de observação, salientando a estranheza ou as falhas morais dessa família, será, de fato, uma ocorrência comum a todos os capítulos, inclusive os que são narrados por membros dos Meneses, e serve, nesse início, para alertar o leitor sobre a possibilidade de essas suas qualidades estarem relacionadas aos enigmas que vão surgindo. Mas isso não se mostra direta ou evidentemente. Nesses primeiros três capítulos ainda não temos certezas, e nos próximos, embora essas certezas se evidenciem, outras dúvidas surgirão e todas coincidirão com a análise dos hábitos suspeitos dos Meneses.

No capítulo 4, "Diário de Betty (I)", temos a narração dos incidentes da véspera da chegada de Nina a Vila Velha, e a excitação que toma conta de um Meneses que até ali não fora referido, Timóteo. Logo à primeira descrição desse personagem percebe-se a sua diferença em relação ao que se diz da família: É um travesti extravagante, de feição bizarra, se diz possuído por um espírito, se encontra recluso num quarto de fundos e que, como era de se esperar, odeia a família. Essa descrição aberrante é funcional para a intenção de salientar não só a vilania dos Meneses (que o excluíram) mas o aspecto grotesco de seus hábitos e valores. A mesma família do Demétrio áspero e contido dos capítulos anteriores traz em si esse seu contraponto antitético. A distância que separa esses dois irmãos é um dado que vem se somar às outras "esquisitices" dos Meneses que vinham aparecendo com certa insistência nos capítulos anteriores. Mas a pergunta se coloca: Qual a relação de Timóteo com os outros enigmas do livro?

Nesse capítulo já se anuncia algo do tema central do romance, a ruína da família. Em diálogo com Betty, Timóteo revela:

Foi a isto que eles reduziram o meu gesto, Betty. Transformaram-no na mania de um prisioneiro, e estas roupas, que deveriam constituir o meu triunfo, apenas adornam o sonho de um homem condenado. Mas um dia, está ouvindo - um dia eu me libertarei do medo que me retém, e mostrarei a eles, ao mundo, quem na verdade eu sou. Isto acontecerá no instante exato em que o último dos Meneses deixar pender o braço num gesto de covardia. Só aí terei forças para gritar: "Estão vendo? Tudo o que desprezam em mim é sangue dos Meneses" p. 42

A aliança que Timóteo pretende estabelecer com o novo membro da família que (vinda de fora) está para chegar, reforça a idéia de que, potencialmente, Nina, assim como Timóteo, se constitui como afronta aos valores corrompidos dos Meneses, apresentados criticamente por todos os narradores, o que explicaria as ofensas sofridas por ela e de que se lamenta no capítulo 2.

Ainda nessa passagem do diário, Betty narra o choque inicial dos Meneses com Nina, apresentado ao nível das primeiras impressões mútuas. Nina é descrita como mulher jovem, extremamente bela e calorosa, um ser imponente e sensual. A comparação dela com sua cunhada Ana é momento para que se vejam os vícios dos Meneses, sobretudo o seu atraso e a sua apatia, transcritos em termos de sua aparência: Ana é pálida e sem viço. A oposição entre as duas mulheres, que se constituirá no principal conflito do romance (e que reproduz o choque dos valores encarnados por Nina - o novo, a vida - e pelos Meneses - o velho, a morte) se inicia com toda a força já no primeiro encontro, assim narrado pela governanta Betty:

E ao mesmo tempo empurrava para a frente a pobre da Dona Ana que, esta sim, não demonstrava o mínimo sinal de prazer ante aquela que acabava de chegar. Foi este o momento mais difícil para quantos se achavam presentes: a recém-chegada apenas estendeu-lhe a ponta dos dedos, como se também não tivesse interesse pelo novo conhecimento. Dona Ana tornou-se mais pálida do que de costume, e murmurou algumas palavras cujo significado ninguém percebeu.p. 47

A presença inicial de Nina na chácara é tão incômoda que neste primeiro dia ocorre a primeira humilhação, feita por Demétrio a Valdo, por ter trazido uma mulher como aquela para o casarão da família, e que muito avilta Nina. Com isso, cria-se a expectativa de que a relação entre ela e a família do marido terá conseqüências que, possivelmente, venham a justificar e esclarecer as dúvidas colocadas e ainda não solucionadas nos três capítulos anteriores, ao mesmo tempo em que se espera um desdobramento para o contato entre Nina e Timóteo, que está para se realizar.

Os capítulos seguintes revelarão que Nina deixou a chácara porque Demétrio a apanhou em adultério com Alberto, o jovem jardineiro da família, por quem Ana também se apaixona. Valdo, ao saber do caso, tentará o suicídio com a arma comprada por Demétrio. Essa mesma arma será utilizada por Alberto em seu suicídio, que causa desespero em Ana. Nina, em seu exílio no Rio (que dura 15 anos), levanta a suspeita de que o culpado pela tentativa frustrada de suicídio de Valdo teria sido Demétrio, por deixar, de modo capcioso, a arma ao alcance do irmão. Já Ana, em suas confissões acusa Nina pela morte de Alberto, por ter sido ela quem ofereceu a arma ao jardineiro. No Rio, Nina dá à luz àquele que se pensa seja o filho de Valdo, André, mas o rejeita, e ele se cria em Vila Velha, junto aos Meneses. Com a permissão de Valdo e alegando a intenção de refazer sua vida familiar, Nina retorna a Vila Velha. O adolescente André, que não conhecia a mãe, passará a nutrir uma intensa paixão por ela. O par viverá uma situação de incesto da qual apenas Ana toma conhecimento. Ambas suspeitam que ele seja filho de Alberto e não de Valdo e acentuarão o espírito de rivalidade. A relação de Nina com André será interrompida para um breve retorno ao Rio, quando Nina saberá estar

com câncer. De volta a Vila Velha, Nina viverá a agonia da doença, sendo ao mesmo tempo execrada por Ana e Demétrio. André viverá uma crise de consciência ante a realidade da morte indigna de sua mãe-amante, sendo também acometido de um aterrador sentimento de culpa misturado ao ódio pelos Meneses. A morte de Nina acirra a eterna crise de relacionamento entre todos os Meneses, que não tardam a se dividir. Ao final, em situação de miséria, só restará Ana. Na última confissão, antes de morrer, ela revela que André, na verdade é seu filho, nascido da breve e oculta relação que manteve com o jardineiro Alberto, ainda nos tempos da primeira temporada de Nina em Vila Velha. Sua morte decreta a extinção dos Meneses, e todos os atos misteriosos ou suspeitos cometidos na chácara ao longo do tempo retratado no romance, são esclarecidos.

Evidentemente, essa apressada síntese do enredo de CCA, não mostra o que é o romance. A utilizamos na tentativa de revelar e ilustrar a sucessão dos fatos que se constituem como consequência e desdobramento dos episódios narrados nos primeiros capítulos e todas as dúvidas que são então levantadas, com as consequentes soluções. Mas a marca principal dos capítulos iniciais (a sequenciação não linear dos eventos) persistirá por todo o romance, sendo, em termos de construção formal, o traço mais característico de CCA.

Há na sucessão de dúvidas que vão-se avolumando ao longo dos capítulos como meio de prender a atenção do leitor algo da técnica folhetinesca, mas com uma sofisticação maior, devida à ordenação não sequenciada (em termos

cronológicos) dos capítulos.¹ Ao leitor compete um duplo trabalho na compreensão e reordenação da trama. Além de recompor a ordem ao que se mostra descontínuo, ele deve recuperar o tempo das narrativas, estabelecendo coerências possíveis. Os quatro primeiros capítulos, por exemplo, além de se referirem a situações cronológicas pontualmente distintas (primeiro dia da chegada de Nina, dia de sua morte, dia da compra da arma), localizam três fases distintas da relação de Nina com os Meneses: a sua primeira estada na chácara, o período da primeira separação de Valdo e seu retorno definitivo, quando morre. (Como veremos, cada uma dessas fases é marcada por um incidente central, que situa a oposição Nina X Meneses, em lances que conduzem a família à destruição final, matéria básica da reflexão proposta pelo romance).

Se exige do leitor atenção e habilidade para entender as relações entre os personagens e destes com os fatos narrados. Com efeito, ao se assumirem como narradores, os personagens se localizam em diferentes situações temporais em relação ao que relatam, o que altera o seu entendimento e os seus interesses sobre os fatos. Ainda observando os quatro capítulos iniciais, se nota que os diários de

¹ No estudo "Premiers Éléments pour une Esthétique du Roman-Feuilleton", Jean-Louis Bory apresenta alguns possíveis traços distintivos dessa modalidade de narrativa, que teve apogeu no século XIX, e é profundamente identificada com a literatura de massa. Em linhas gerais, tem-se que todos os efeitos buscados pela construção formal do folhetim visam a empatia imediata com o leitor, do qual se espera a manutenção do interesse por longo tempo, uma vez que é característica básica do folhetim a publicação fragmentada dos episódios. É de suma importância a técnica empregada da secção das partes (os capítulos), cada uma das quais, mesmo compondo um todo com a ação concentrada, deve ser ininterrompida na ocasião precisa, mantendo-se um foco de interesse a ser explorado na parte seguinte. Com isso, é comum no folhetim a exploração de situações de enigma ou suspense, como recurso para se atingir a atenção da recepção. Observamos ocorrência dessa natureza em CCA, em que a sequência dos capítulos favorece o acúmulo de dúvidas e incógnitas, que vão se solucionando em capítulos posteriores. Além disso, é folhetinesca em CCA a exposição de dramas amorosos envolvendo a culpa e o pecado (o incesto); a apresentação algo esquemática e maniqueísta dos conflitos entre os personagens e a sua caracterização tipificada. Nessa tipificação tem papel decisivo a associação imediata entre a apresentação física dos personagens e a sua situação moral. Vide-se o exemplo de Nina, que, "encarna" em suas vestes, gestos e palavras a sensualidade, que é seu principal traço de caráter. Lembre-se ainda que é típico do romance-folhetim a relevância significativa dos espaços, que traduzem a "alma" dos seres que os ocupam e determinam suas atitudes. Em CCA, o espaço da casa é determinante na trama, na medida em que incorpora e reflete o todo das ações dos personagens.

Betty e André são contemporâneos aos acontecimentos narrados (acontecimentos estes que são de épocas diferentes). O mesmo se dá com a carta de Nina a Valdo, embora haja a evocação de uma época bastante recuada. A narrativa do farmacêutico parece ser feita num tempo consideravelmente posterior aos fatos narrados, o que é confirmado por certas expressões como "Lembro-me muito bem da noite em que ele veio me procurar" e "É que eles, os Meneses, por orgulho ou por suficiência, eram os únicos fregueses que jamais pisavam na minha casa". (p. 31)

Reconhecer a situação temporal dos narradores em relação a suas narrativas é importante, por exemplo, para se avaliar a grandeza e a importância dos fatos no tempo, para se saber se este ou aquele fato foi lembrado ou comentado durante anos, a fim de se medir a relevância social dos Meneses. Em outro sentido, essa distinção básica entre narrativas contemporâneas aos fatos narrados e aquelas em que há o afastamento temporal do narrador (ambos os tipos apresentados de modo intercalado e embaralhado) nos oferece uma visão panorâmica da história de ruína dos Meneses. Uma vez estabelecido antes do final do livro que a família se arruinou (fato mencionado no capítulo 13, "2ª narrativa do médico", p. 134), devemos tomar os relatos datados do tempo em que os Meneses ainda existiam como registros de um tempo passado sobre o qual se quer esclarecimento. Esse esclarecimento se dá pelo cotejo e a associação desses registros deixados pela família extinta (cartas, diários, confissões por escrito, livro de memórias) com os relatos situados após a sua extinção, que são, basicamente, os testemunhos de pessoas de fora da família, que a ela tiveram acesso durante o

tempo que marca a sua decadência (o farmacêutico, o médico, o padre) e daquele que parece ser o único Meneses sobrevivente à ruína, Valdo.

Dessa forma, cria-se a impressão de que o livro, pela forma como se associam esses dois tipos de narrativa, se presta a uma espécie de investigação sobre o fim dos Meneses. Há alusão explícita a isso em duas passagens, a primeira no capítulo 24, "3ª narrativa do médico":

... E finalmente concordo em narrar o que presenciei naquela época, apesar de serem fatos tão antigos que provavelmente já não existe mais nenhum dos personagens que neles tomaram parte. (...) No entanto, creio poder precisar exatamente o dia a que o senhor se refere. Nesse ponto, suas indagações são úteis, pois obrigam-me a situar lembranças que flutuam desamparadas ao sabor da memória.p.235-236

A outra, no capítulo 56, "Pós-escrito numa carta de Padre Justino":

Sim, resolvi atender ao pedido dessa pessoa. Não a conheço, nem sequer imagino porque colige tais fatos, mas imagino que realmente seja premente o interesse que a move. E ainda mais do que isto, acredito que qualquer que seja o motivo desta premência, só pode ser um fato abençoado por Deus, pois a última das coisas a que o Todo-Poderoso nega seu beneplácito, é a eclosão da verdade. (...) p.493

Inferre-se, com isto, a motivação para os relatos posteriores à decadência, e por extensão se deduz que tipo de uso o possível "investigador" (a "pessoa" a que se refere o padre) faz das narrativas contemporâneas a ela: são as pistas deixadas pelos Meneses no seu processo de desaparecimento, registros que revelam os motivos da sua extinção.

Se isso for verdadeiro, será possível se cogitar que nisso reside a razão para a organização não sequenciada dos fatos e sua descontinuidade cronológica: assim os dados se mostram ao "investigador" virtual. Assassinada a casa, o material

a que ele tem acesso, se mostra desordenado, cada uma das pistas (e despistes) tanto explica o que se busca entender como suscita novos desentendimentos a serem explicados por pistas deixadas antes ou depois. Em outro sentido, ao ter contato com essa relativa desordem narrativa, o leitor é quem se converte em investigador potencial, montando uma ordem e uma coerência mínimas a ponto de detectar quais foram os motivos para a morte da casa. Dessa forma, em muitos sentidos, pode-se dizer que a construção romanesca, na sua materialidade, por remeter aos elementos de uma investigação (cuja ordem é preciso recompor) traduz o conteúdo essencial da narrativa: a revelação do mistério sobre o fim da Casa de Meneses. Vemos nisso o uso de um procedimento composicional inusitado e bastante moderno. Vistas isoladamente, cada uma das 56 seqüências se mostra repleta de traços típicos da ficção mais popular ou menos ousada formalmente (sobretudo o romance-folhetim e o romance policial ou de enigma, nos moldes do século XIX²), mas a junção dessas seqüências alcança uma elaboração mais complexa, porque a situação central dos interesses da trama (o enigma a se desvendar) é informada muito mais pelos elementos de construção do que pelo conteúdo do romance. Nesse ponto, CCA se alinha na tradição da prosa de ficção do século XX, mais precisamente naquela da década de 50, caracterizada pelo espírito de experimentação extrema dos recursos narrativos (vide-se o exemplo do

² No caso de CCA há que se usar a denominação "romance policial" com ressalvas. O principal ponto a desautorizar esse entendimento é a ausência do personagem do investigador (com ações e participação definida na trama). Todas as correntes da ficção policial, desde o seu surgimento no século passado, com Edgar Allan Poe, têm na figura do detetive e em suas peripécias para desvendar os crimes o seu ponto característico. Porém, em CCA, é possível se falar em romance-enigma (segundo terminologia usada por Sandra Reimão em *O Que é Romance Policial*), devido à ocorrência implícita de uma incógnita central a se desvendar (como e por que a casa foi assassinada). A rigor, embora a grandiosidade da expressão vá além do sentido literal, há no romance o mistério sobre um "assassinato" a que se espera solução, e que mobiliza (e solicita efetivamente) a atenção do leitor.

nouveau roman francês, contemporâneo de CCA).

Contudo, apesar dessa abertura a uma certa ousadia, há que se considerar que a distinção entre os textos antigos e os recentes apresentados nessa investigação, se mostra por vezes muito problemática. Casos emblemáticos dessa situação são os "Diários de André" e as "Confissões de Ana". Os diários de André são a principal fonte de informações a respeito da segunda estada de Nina em Vila Velha, quando os dois vivem sua relação amorosa. Sendo diários, teoricamente, são textos datados desse período narrado. Porém, em diversas seqüências, o narrador, em "notas de margem", faz comentários sobre os episódios, revelando estar situado muito após eles. Veja-se este exemplo, tirado do capítulo 21, "Diário de André (IV)":

(Escrito a margem do Diário, com tinta diferente)

Que havia de falso em suas palavras, que existia em seu fervor que não conseguia me comunicar nenhum entusiasmo, e que visava ela, precisamente, ao dizer aquilo? Não sei hoje, como não sabia naquele tempo. Apenas uma coisa me parece certa: é que então lutava ela para se adaptar a um ritmo de vida perdido, e qualquer coisa, qualquer amizade, servia-lhe como tábua de salvação. p.213

Quanto às confissões de Ana, são textos que situam intimidades desse personagem e seus julgamentos sobre a rival Nina ao longo dos anos de decadência. É Ana a encarregada das revelações mais dramáticas do romance e das mais agudas análises sobre o significado de ser Meneses, descrevendo o choque de valores que se instala com a presença de Nina na família. Toda a sua riqueza psicológica e as contradições que vivencia (no embate entre pecado e virtude) são expressas nesse inusitado recurso das confissões por escrito, na forma de cartas. Como o único personagem habilitado a receber confissões no romance é

o Padre Justino, seria de se esperar que todos os textos se dirigissem a ele. As primeiras confissões visam esse destinatário e chegam até ele, como se pode ver por essa passagem da "1ª narração do Padre Justino", centrada no episódio do suicídio de Alberto :

Ele! E durante algum tempo, desesperadamente, procurei saber quem ela assim designava - e repassei tôdas as minhas lembranças, analisando pessoas que eu conhecera, casos que sabia, e até confissões que ouvira. Ela percebeu minha aflição, e exclamou desalentada: - Ah, o senhor não leu minhas cartas, não sabe quem é! Foi só a êste grito que eu me lembrei de quem se tratava. p. 168

Mas as últimas confissões já não se dirigem ao Padre que, em tese, não chegou a recebê-las. Na "3ª confissão", Ana relata:

Eu, Ana.Meneses, escrevo estas coisas e não sei a quem as dirijo(---) Bem sei, antigamente escrevia a Padre Justino, e se nem sempre confissões como esta chegaram às suas mãos, pelo menos serviram muitas vêzes para me tranquilizar. p.263

Como ao final se fica sabendo que Ana morre (fechando o ciclo da decadência dos Meneses), é difícil se saber se o conjunto das confissões, no presente (época da "investigação") estaria em poder do Padre Justino (como as primeiras cartas, recebidas por ele) ou se algumas delas se constituem como "pistas deixadas" na casa assassinada após o fim dos Meneses. Mais do que isso: na qualidade de cartas, essas confissões podem ser datadas dentro do período da decadência. Como explicar essa nota de margem da "3ª confissão", em que o narrador se mostra distanciado dos fatos?:

(Escrito a margem da confissão: Só mais tarde, muito mais tarde, pude compreender que não era exatamente assim; Nina reagia. Contra quê, contra quem? Mal ousou supô-lo. Mas a planta que imaginei inerte e solitária, era um cacto, a meu ver, severo e cheio de espinhos. Contra êsse amor selvagem é que ela reagia - para não morrer, para não ser despedaçada-la também.) p. 279

E, se ao final ela morre, como pode ter feito essa nota? Quanto a este problema da datação das narrativas e as possíveis incoerências que ele encerra, cite-se ainda o caso das passagens do "Livro de Memórias de Timóteo". Na segunda delas (capítulo 54, página 477), o narrador dá a sua versão para o "espetáculo" do velório de Nina, em que aparece triunfal, escandalizando os presentes e desmoralizando os Meneses. (O mesmo episódio é matéria do capítulo 53, "Depoimento de Valdo (V)"). Em nome da verossimilhança, só se pode conceber esse relato como tendo sido escrito após os fatos narrados. Porém, no capítulo 55, Valdo, em seu 4º depoimento retoma os fatos posteriores a isso, mencionando que:

Os de casa comprimiam-se em torno de Timóteo, que fôra transportado para o quarto. O médico, chamado às pressas, diagnosticara um derrame cerebral. p.485

Qualquer que tenha sido a extensão dos danos provocados por esse derrame, é pouco certo que após ele Timóteo pudesse reproduzir em suas memórias, com minúcias de detalhes, os incidentes que o antecederam (que, em regra, coincidem com os do depoimento de Valdo).

Com efeito, uma leitura atenta das relações de coerência interna e verossimilhança interna nos fatos narrados pelos diferentes narradores e suas distintas posições em relação ao(s) tempo(s) de que tratam, nos mostra ^{certa} ~~certas~~

fissuras no arcabouço narrativo construído pelo autor para dar conta dessa hipotética investigação. Se por um lado há uma ordenação possível à desordem dos diferentes relatos (a ponto de o leitor poder entender como se passaram os acontecimentos da ruína dos Meneses), persistem algumas incompatibilidades e incoerências entre os capítulos, não no sentido de que um seja desmentido pelo outro, mas de que, como vimos, alguns são improváveis e inverossímeis, comprometendo os interesses da possível investigação. Concluimos que, embora ousando na construção formal do romance, o autor demonstra, algumas hesitações no uso da estrutura narrativa que adotou. A multiplicidade de pontos de vista e a polifonia narrativa (no sentido de serem muitos os narradores), num romance de 56 capítulos longos e de intrincadas relações para os episódios de cada um, acabam sendo obstáculos não convenientemente superados pelo autor, o que resulta numa seqüência considerável de ligações mal explicadas (do ponto de vista da coerência narrativa) entre os fatos. Pode-se perceber que o conteúdo do romance não se mostra de todo adaptado a esse tipo de construção narrativa. O tema da decadência familiar, da forma como se explora no livro, envolvendo questões de grande dimensão existencial, o levou a criar personagens bastante ricos. Na intenção de lhes dar uma caracterização moral e psicológica mais abrangente, LC lhes deu voz, a fim de que dessem suas visões da decadência e de seus próprios problemas íntimos. Mas em alguns casos, como nas "Memórias de Timóteo", o relato desses grandes personagens compromete a coerência e a unidade interna do romance, porque se situam em posições temporais conflitantes com os fatos narrados. Há que se observar ainda, que desses conflitos decorre a criação de algumas situações surpreendentes, à feição de peripécias e revelações de folhetim, que têm grande

impacto no todo da trama, mas de difícil explicação a nível da verossimilhança. Isso acontece, por exemplo, na dramática revelação feita no último capítulo, de que André, na verdade, é filho de Ana, e não de Nina, como se pensava.

Vale destacar que o alvitre adotado pelo autor de conceber os diferentes relatos dos narradores como textos declaradamente escritos propicia uma indistinção estilística entre eles.

Isso confere uma unidade poética ao romance, marcada pelo estilo linguisticamente bem trabalhado de LC. Mas, em termos de composição da narrativa, chega a conflitar com a intenção de se oferecer diferentes versões ou visões para os eventos da trama. Assim, embora ouse em alguns pontos da construção de CCA, o autor ainda se mostra apegado a certos procedimentos narrativos tradicionais, com os quais se sente mais seguro. Isso se faz sensível também na pouca diferenciação que têm discursos que, em tese, não poderiam ser semelhantes do ponto de vista lingüístico (cartas, diários, confissões, depoimentos). Na intenção de compor uma coerência útil para os interesses da ficção, esses discursos mostram-se repletos de recursos inusitados ou inverossímeis. É difícil se conceber que cartas reproduzam diálogos, que depoimentos, ainda que escritos, atentem para a criação de suspense, que diários primem pela sequenciação dos fatos nos moldes de uma narrativa bem estruturada. Com efeito, para além de suas designações, esses relatos constituem-se como autênticos capítulos de romance pelas informações que trazem e a forma como se apresentam.

Por outro lado, apesar do insucesso parcial nessa diferenciação dos discursos e vozes narrativas, a sua existência parece atender aos interesses da "investigação". Mesmo hesitante, essa iniciativa do autor tem uma dimensão de

modernidade por representar um desafio a recepção viciada em narrativas lineares, com uma sequência cronológica, vistos de uma só perspectiva. A aliança entre essa composição não convencional e o emprego de recursos convencionais (e até ultrapassados) para criar empatia com o leitor, como a folhetinesca manutenção de mistérios e o policialesco desvendamento possível a esses mistérios, situa os dilemas vividos pelo escritor LC, dividido entre informações estéticas atualizadas, próprias da época da escrita de CCA (livro contemporâneo, por exemplo, de Grande Sertão: Veredas e do *nouveau roman* francês) e o legado da tradição literária em que se formou, de qual fez parte o contato com o romance inglês do século XIX (especialmente o de Dickens, Brontë e Hardy).³ Isso cria uma tensão de interesses literários que encontra eco nas tensões experienciadas por seus personagens, como o autor, divididos entre o novo e velho.

Sequenciação não linear dos episódios; manutenção de enigmas (que solicitam a participação do leitor no seu desvendamento); complexa e não poucas vezes confusa colocação das muitas vozes narrativas ante os muitos tempos de que trata o romance; ênfase na exploração do mistério como elemento definidor da situação do indivíduo no mundo, com clara ressonância nas opções de construção do livro, eis alguns dos traços mais característicos do modo de narrar de LC em CCA, que situam as qualidades de seu texto e a riqueza de sua literatura.

De todo modo, a intenção do autor, que se pode depreender do uso dessa técnica narrativa é a de solicitar, num primeiro nível, um leitor virtual que se

³ A biografia de LC, feita por Mario Carelli (Corcél de Fogo) nos informa que o autor cultivou ao longo da vida especial predileção pela ficção inglesa, sobretudo a do século XIX, que teria marcado suas criações desde a juventude. Vale destacar que, em sua atividade como tradutor, LC fez as versões para a língua portuguesa de romances de Emile Brontë, Daniel Defoe e Jane Austen, o que prova o seu profundo conhecimento sobre essa ficção em especial.

coloque diante do texto como o leitor do típico romance de enigma, o que já vem sugerido no título, que menciona um assassinato. A leitura do romance supõe um processo de certa feição detetivesca. Mas a impressão de semelhança com o romance de enigma não vai além desse (importante) ponto. O crime a que essa investigação quer dar solução não figura no código penal. O assassinato da casa se mostra muito mais como um suicídio, já que quem a assassinou foram seus próprios habitantes, os quais morreram (ou no mínimo desapareceram) nesse atentado à casa. A esse tipo de crime (e todas as implicações morais e existenciais da sua extensão) não cabe uma investigação policial típica. Um Hercule Poirot ou um Sherlock Holmes não dariam conta da verdade dos fatos do crime e não saberiam a quem punir pelo assassinato/suicídio da casa. Trata-se de uma investigação a respeito de problemas da condição humana, envolvendo conceitos de moral e ética. Em declaração feita a Walmir Ayala, LC explica a forma como concebeu o título do romance e indica também a essência do crime a se desvendar:

"No título, CASA está no sentido de família, de brasão. ASSASSINADA quer dizer, atingida na sua pretensa dignidade pelo pecado. Eis o ponto nevrálgico do drama: o pecado."⁴

Em que sentido se deve tomar a palavra pecado nesse romance?

⁴ AYALA, Walmir, "Lúcio Cardoso e a casa assassinada", Jornal do Brasil, 7 de abril de 1963.

1.3. CRIMES E PECADOS

Apesar da disposição basicamente não linear dos episódios, pode-se estabelecer certos cortes temporais na trama de CCA, situando fases da decadência dos Meneses. Mario Carelli¹ observa a seguinte divisão:

1ª fase (do capítulo 2 ao 16): É centrada nos fatos da primeira estada de Nina em Vila Velha, desde sua chegada, recém-casada, até sua separação de Valdo;

2ª fase (do capítulo 17 ao 38): Focaliza a segunda estada, após ter passado quinze anos no Rio de Janeiro. Termina com o breve retorno de Nina àquela cidade, onde descobre estar doente;

3ª fase (capítulo 1 e capítulos de 39 a 55): Contém os episódios da última temporada em Vila Velha, quando Nina agoniza e morre.

As duas primeiras fases formam blocos relativamente coesos temporalmente, englobando ações exclusivas de cada uma das duas primeiras estadas de Nina junto aos Meneses, numa ordenação que, se não é linear (vendo-se os blocos em separado), não traz saltos ou recuos demasiado abruptos, isto é, do capítulo 2 ao 16 não há qualquer menção à segunda estada, assim como do capítulo 17 ao 38 não há recuos à primeira estada ou saltos à terceira.

A terceira fase é a que apresenta a mais significativa situação de descontinuidade do romance. Há coesão temporal e temática nos capítulos de 39 a 55, referentes à agonia e à morte de Nina em sua última temporada na chácara.

¹ CARELLI, op. cit. p. 185

Porém, o "Diário de André (conclusão)", mesmo fazendo parte desse bloco, está bastante afastado, sendo o capítulo inicial de CCA. A opção do autor por colocar esse capítulo, centrado na morte de Nina logo na abertura do romance, relaciona-se com suas mais fundas intenções quanto à proposta de debater temas da condição humana. O romance se inicia levantando o problema do significado da morte na reflexão de André, o que anuncia o teor da principal indagação que perpassa o todo da obra. O conjunto de incidentes narrados nos outros 55 capítulos funciona como desenvolvimento desse debate então proposto.

O capítulo 56, fechando a saga do Meneses, se constitui como um capítulo à parte, independente dos demais por narrar fatos posteriores às três fases citadas. Nina deixa então de ser o personagem central. A ação se centra em Ana, que está prestes a morrer, dando fim à família. Mas Nina comparece como tema de reflexão de Ana e do Pe. Justino, evocada em situações (do passado) que lhe disseram respeito nas três fases. Nesse capítulo há uma revelação que altera os dados e a compreensão de tudo o que se passou antes: Ana revela que André na verdade é seu filho e não de Nina.

Adotando essa divisão em blocos de capítulos com dadas semelhanças temáticas e episódicas particulares, observamos que em cada bloco (correspondente às fases do romance) há um grande fato deflagrador de ações e reflexões dos personagens e dos narradores. Na primeira fase, esse fato é o suicídio de Alberto, que se relaciona ao adultério praticado por Nina, à paixão secreta vivida por Ana (motivo maior da sua rivalidade com Nina) e ao possível crime de Demétrio, induzindo a tentativa ilustrada do suicídio de Valdo com a

mesma arma que seria depois usada pelo jardineiro para se matar.

Na segunda fase, o fato central é a relação pecaminosa entre Nina e André, Isso cria a suspeita de que ele seja filho de Alberto, e não de Valdo, o que leva Ana a também tentar uma relação com o "sobrinho", que não se consuma.

Na terceira fase temos o processo de verdadeiro "apodrecimento" vivido por Nina, como decorrência de sua doença (câncer), que origina a rejeição dos Meneses, sobretudo Demétrio e Ana. O casal chega a vilipendiar o cadáver da cunhada antes do velório, Revela-se que Demétrio sempre a amara e que, por isso, direta e indiretamente, estaria envolvido nos incidentes criminosos da primeira fase.

No capítulo 56 o fato principal é a morte de Ana antecedida da elucidação de alguns mistérios que ficaram das fases anteriores, Por meio disso, revela-se a inocência de Nina no seu caso com André (não houve incesto) e a culpa de Ana por ter omitido o fato de ser a verdadeira mãe do rapaz (tendo, inclusive, tentado, sem sucesso, uma relação amorosa com ele).

Todos esses fatos das diferentes fases, que seriam motivo da "investigação" anteriormente analisada, vistos em sua dimensão moral, são apresentados no livro preferencialmente na sua realidade de pecados mais do que de crimes, e por essa medida são avaliados. Isso faz com que a investigação se atenha, basicamente, a questões de teor metafísico, o que é decisivo para o romance. Cabe aqui uma distinção entre esses dois tipos de falta: O crime constitui uma transgressão a preceitos legais organizados pela sociedade, sendo um ato que suscita reação organizada (legalmente prescrita) no sentido de uma punição concreta imposta pelo grupo social. Já o pecado se configura como transgressão a preceitos religiosos (codificados pelas religiões), sendo passível de punição, de

acordo com a crença religiosa, a ser aplicada por divindades na forma de subtração da graça divina. (Destaque-se que em CCA as acepções de pecado são retiradas do Cristianismo).

A rigor, pode-se dizer que há uma relativa coincidência na caracterização de crimes e pecados, sobretudo no que se refere às ofensas graves contra a vida humana.

Conceitualmente, o que aproxima essas duas faltas é a passibilidade de punição. Contudo, a idéia de pecado pressupõe uma dada vivência religiosa que se dá pela opção individual. Crer em Deus é algo da escolha pessoal de cada um, por conseguinte, a noção de pecado, teoricamente, não é extensiva a todos, já que nem todos crêem em Deus. Dessa maneira, a punição ao pecado é obra de uma abstração, de um pressuposto ideológico sem configuração evidente na realidade. A noção de crime, por sua vez, tem estatuto na realidade concreta porque representa o não cumprimento de leis e normas que são impostas e extensivas a todos os membros de uma coletividade (e não apenas aos que crêem na sua validade ou reconhecem a sua existência). A punição ao crime é um fenômeno material e concreto, não tendo o indivíduo (visto isoladamente) qualquer poder sobre ela, já que se trata de uma imposição da sociedade, em tese representada pelo poder público constituído.

Na prática há uma proximidade semântica entre pecado e crime, sendo possível que, em dadas circunstâncias, leigamente se considere, por exemplo, a avareza ou a cobiça como "crimes" e a depredação de um espaço público como um

"pecado".² Dentro desse espaço semântico onde os dois conceitos morais se imbricam e se confundem, os pecados cometidos pelos personagens de CCA seriam crimes e vice-versa. Mas o que prevalece no livro é o conceito de pecado, compreensível a todas as faltas cometidas pelos Meneses e por Nina, mesmo àquilo que poderia ser tomado como crime (o adultério, a sedução, a imposição de cárcere privado). Isso altera os dados da investigação a ser empreendida pelo leitor e a compreensão da postura dos personagens diante de suas condutas morais, uma vez que eles experimentam, angustiadamente (e de modos distintos) o sentimento da culpa e o temor da punição vinda de Deus, mais do que da sanção imposta pela sociedade. É possível se dizer que nisso se sustenta o caráter eminentemente introspectivo do romance: para se averiguar investigativamente as razões da morte da casa, se toma como basilar o fato de que o que a matou foi o pecado (e é o próprio autor quem o afirma, na frase anteriormente vista). Sendo a vivência religiosa uma instância profundamente íntima e não revelável da realidade individual, a investigação do fim da casa passa pela sondagem minuciosa das almas dos personagens, sua relação com o divino e com o humano, sua forma mais pessoal de conceberem o estar no mundo, experienciando a cisão ontológica, o

² Apesar de empiricamente aceitável dentro de uma compreensão não científica do problema (como a que se percebe no romance) há que se considerar uma série de nuances de distinção conceitual entre pecado e crime.

Da mesma forma, vistos isoladamente, cada um desses conceitos apresenta a sua complexidade, ramificando-se em diferentes e conflitantes acepções ou aplicações dos termos. E. Durkheim (citado por R. Bourdon no Dicionário Crítico de Sociologia, p. 116), numa formulação a respeito do crime entende que "não reprovamos um ato porque é criminoso, ele é criminoso porque o reprovamos. Sócrates, criminoso aos olhos dos atenienses, não o é aos nossos olhos". Isso serve para afirmar a condicionalidade histórica e circunstancial do entendimento do crime, que por sua vez reflete a mutabilidade do conceito de "reprovável", de acordo com as mentalidades de cada época ou contexto cultural. A respeito do pecado, lembremos, por exemplo, da ocorrência histórica de adaptações ao longo do tempo das edições do "Catecismo da Igreja Católica" às mudanças nos costumes. Na edição mais recente (de 1996), o Vaticano apresenta uma visão, em certo sentido, complacente em relação à prática do onanismo, que sempre se constituiu como exemplo de pecado contra a castidade. Tal adaptação revela a maleabilidade da conceituação possível de pecado, e da sua conseqüente interiorização na vivência pessoal da culpa, que é uma das manifestações do "castigo" para quem crê.

dilaceramento do ser, dividido entre o pecado e a graça, e os apelos de cada uma dessas abstrações, na busca desassossegada de um conforto existencial (possível? Eis a grande incógnita da obra, que analisaremos no capítulo 2). Dessa forma, o investigador virtual (e com ele o leitor) é levado a perscrutar a psicologia desses seres em crise de consciência.

A análise que se faz das faltas cometidas em CCA, tem como pressuposto a punição divina, cuja crença é compartilhada por todos no romance, o que não significa necessariamente a aceitação passiva dos desígnios de Deus. Há personagens que eventualmente se voltam contra as prescrições religiosas ou crêem que o homem é superior a Deus, mas nenhum desconsidera a existência de Deus. No capítulo 55, quando em diálogo com Valdo diante do caixão de Nina, André brada, colérico que "CRISTO É MENTIRA" (p. 491), não está pondo em dúvida a existência de Deus ou de suas leis mas a sua justiça, considerada perversa no fim que sua amada teve. No capítulo 28, dialogando com o Pe. Justino, Valdo afirma não crer em Deus, mas no demônio (p.276), o que equivale a dizer que o poder ou a justiça de Deus são menos certos que os de sua entidade oponente (o que lhe serve de argumento para essa crença é o fato de perceber o mal como manifestação mais viva no comportamento dos habitantes da chácara). Mas a existência de Deus não é questionada. Da mesma forma, no capítulo 32, quando, também dialogando com o padre, Ana diz que Deus é injusto e que por isso não crê nele (p.298), está se voltando contra o que considera a sua iniquidade (não castigar Nina), e não negando a sua existência.

Todos têm uma clara noção do que seja o pecado, e por essa medida avaliam seus próprios atos e os da família como um todo, na qual, a rigor, não há

quem seja de todo virtuoso. Notamos que os personagens que mais encarnam a noção de pecado ou sobre ele refletem com mais profundidade, são Demétrio, Ana e Nina. A investigação da psique de cada um deles é especialmente apurada. É por meio da visualização da sua realidade interna que se revelam os meandros da morte da casa. Observemos alguns aspectos das suas caracterizações morais.

Dentre os muitos pecados praticados por Demétrio, dois merecem atenção especial: o despotismo com que procura determinar as normas de conduta dos que o cercam (agindo injustamente) e a hipocrisia de suas atitudes no sentido de salvaguardar o bom nome dos Meneses. Em sua primeira confissão, Ana descreve a forma como conheceu o marido, ainda criança, tendo sido adestrada para ser seu par. Nessa passagem, a descrição do comportamento do personagem demonstra como esses pecados se inter-relacionam:

Demétrio, antes do casamento, costumava visitar-me pelo menos uma vez por semana a fim de verificar se minha educação ia indo bem. Consciente da eleição que me estigmatizava, minha mãe exibia o ser incolor que ia produzindo para satisfação e orgulho dos que moravam na chácara (...)
Demétrio declarava-se satisfeito com o exame - vire à direita, sorria, mostre como se cumprimenta em sociedade - e dizia à minha mãe: "Está muito bem. É preciso ter sempre na memória que um dia ela será Meneses." p.93

Nina, o corpo estranho inserido na família, desde a chegada entra em rota de colisão com o despotismo de Demétrio. Em seu "Diário (II)", Betty narra o desconforto desse personagem no novo ambiente, expresso nesse diálogo:

"Aqui em casa saem tão poucas vezes! " Ela me respondeu com irritação "Que me importa se nesta casa saem ou não? Farei exatamente o que eu quiser. " E indagou em seguida senão havia divertimentos na cidade (...) Não pude deixar de rir, enquanto tirava da mala aquela quantidade de capas e vestidos. Vendo o ar de zanga com que ela me fitava, apressei-me a assegurar-lhe que não tínhamos bailes e nem teatros e que apenas uma ou outra vez o senhor Barão

reunia em sua fazenda algumas famílias, mas que nós, os da chácara, jamais comparecíamos a essas reuniões. "por quê?" - perguntou ela, sempre ocupada em me auxiliar a remexer as caixas. "É o sistema de vida do Sr. Demétrio" - respondi. Deixou tudo, fitou-me com olhos duros: "Eu não quero viver segundo o sistema do Sr. Demétrio" - disse. p .102

Esse mesmo tipo de resistência é motivo da exclusão de Timóteo, o ser estigmatizado por representar a mais funda oposição aos valores do irmão. Ainda em sua primeira confissão, Ana menciona episódios da briga definitiva que separou os irmãos, anos antes da chegada de Nina (p.94). Já recluso em seu quarto, Timóteo, numa das raras conversas que teve com Ana, lhe diz; "Olha, pode dizer ao meu irmão que o seu sonho jamais se realizará : O Barão jamais pisará nessa casa (p.95). Essa afirmação chega ao conhecimento de Demétrio e é recebida como uma grave ofensa, porque desmerece o seu principal projeto de vida, acalentado ao longo de anos, de um modo até ingênuo. De fato, a vinda do Barão (figura ridícula, representativa do anacronismo e da vida de aparências mantida pelos velhos donos do poder na província) é um sonho que situa a hipocrisia de Demétrio, vivida como meio de auferir vantagens sociais a qualquer preço. Demétrio reage assim à afirmação do irmão:

"Quem pode lhe ter dito isto senão aquele insensato do meu irmão? Provavelmente o que ele planeja é enlamear nosso nome para sempre, mas eu não permitirei que se afaste desta casa enquanto estiver vivo. No fundo é um ateu, um revolucionário, um homem que não acredita em coisa alguma - Melhor fôra ter morrido do que tentar destruir o nome dos Meneses pela sua vida dissoluta..." p.95

Como se verá ao final do romance, pelos incidentes do velório de Nina (capítulo 53), o temor de Demétrio não é sem causa, pois Timóteo consegue, em certo sentido, levar a efeito o seu plano expresso de afrontar a reputação da família,

revelando sua degradação e assumindo o papel de Meneses degenerado.

A presença de Nina em sua casa representa uma agressão direta a todos os valores vivenciados por Demétrio . Ela é a voz que se volta contra a sua tirania e é a intrusa que, com seus hábitos contrários à tradição familiar, se constitui como ameaça à reputação da família. Mas o desconforto que ela lhe causa é agravado pelo fato de ele nutrir por ela um incômodo amor, jamais revelado ou passível de correspondência. Esse sentimento, que explode nas reações insensatas do dia da morte de Nina (retirar às pressas e de modo rude o cadáver do quarto, jogar fora as suas roupas, alegando perigo de contágio), é assim analisado por Valdo, em seu "Depoimento (IV)":

Mas em Demétrio o amor não se manifestava como em todo mundo - era para ele uma doença, um mal físico, insuportável. Sua natureza não permitia aquela intromissão, era demais para suas forças, lutava como um homem que estivesse prestes a naufragar. Aos poucos, à força de encarar Nina como uma ameaça à sua tranquilidade, ao seu bem-estar e até mesmo à sua integridade, acabara por supô-la um perigo geral - um mal que, para bem de todos, evidentemente, devia ser extirpado. p.455

Dessa forma se explicam todos os atos reprováveis, suspeitos ou criminosos de que Demétrio foi autor, direta e indiretamente, na primeira fase: A delação do caso de Nina com Alberto, que levou Valdo a pensar em suicídio com a arma adquirida e deixada por Demétrio ao alcance do irmão com essa finalidade, as humilhações a Nina, que a levaram a deixar Vila Velha, causando o desespero de Alberto e o seu suicídio.

O que se nota é que Demétrio não demonstra remorso ou culpa em circunstância alguma. Seus erros e a violência que encarna jamais são assumidos. Essa inflexibilidade é reforçada pelo fato de ser ele um dos únicos personagens

importantes(e decisivos para as ações no romance) a não ter voz própria analisando os incidentes do assassinato da casa. Trata-se de um ser para quem é impossível dar justificativas para seus atos, os quais são em si justificáveis em nome da "pretensa dignidade" da família aludida por LC na frase anteriormente citada. Essa sua postura pode ser avaliada como um dos centros da crítica do autor dirigida à podridão dos valores tradicionais encarnados por esse personagem, na medida em que todos os narradores a ele se referem em termos depreciativos. Mas essa crítica não se dá de modo totalmente aberrante ou maniqueísta. Os pecados de Demétrio compõem uma complexa caracterização psicológica centrada no conflito interior assumido por ele: há o apelo do novo e da vida (suscitado pela incômoda proximidade de Nina) lutando contra a segurança de uma herança cultural de regras sociais e morais ancestralmente determinadas. Tudo isso é vivido no limite da paixão cega e violenta, dando ao personagem uma grande riqueza de possibilidades dramáticas.

Os pecados de Ana cometidos ao longo do romance, só podem ser entendidos em cotejo com os de Nina, seu duplo oposto e complementar. Esses dois personagens vivenciam opções distintas de um mesmo dilema (que se reflete numa mesma paixão, por Alberto): O dos apelos da carne, na experiência da sexualidade. O primeiro ponto de discórdia entre as duas se situa no nível da vaidade, que pode ser entendida como um índice de vida, de atitudes positivas diante da vida, e delimita suas diferenças. Em sua primeira confissão, relatando episódios dos primeiros dias de Nina na chácara, Ana constata:

(...) Um dia em que, sentada ao sol, penteava os cabelos, aproximei-me dela e, levada por irresistível atração, passei a mão pela sua cabeça. Ela estremeceu àquele contato e voltou-se; ao deparar comigo, hesitou, acabou sorindo, "Está achando bonito?" - indagou. Respondi que sim, confusamente, sem ter coragem para me aproximar mais. E no entanto, o que turbilhonava no fundo do meu coração ! "Cuido deles - continuou ela numa displicência quase voluptuosa. Os homens adoram os cabelos bonitos. " Fêz um movimento rápido, ondeando ao sol, com clarões de cobre, a cabeleira bem tratada. "Está vendo? - tomou a indagar. E com densa malícia: - Eles gostam de alisar a cabeleira assim, de levá-la ao rosto, aos lábios..." Fitou-me e, vendo meu embaraço, concluiu: "Oh, como são terríveis os homens" "Cale-se!" - bradei, remoída por um intolerável mal-estar. Então ela se levantou e veio até mim: "Você gostaria de ser assim, não gostaria? Confesse, que não daria neste mundo para ter cabelos iguais aos meus?" Nina devia ter percebido o que se passava, pois afastou-se um ou dois passos em silêncio, e disse: "Perdoe-me, às vezes me esqueço com quem estou falando..."(...) p. 97-98

Essa passagem explicita a distinção básica entre as duas, vivida em uma agressividade mútua que só faz aumentar ao longo do romance. Nina encontra na vivência da vaidade e no culto prazeroso da própria sexualidade uma força vivificadora, enriquecedora de suas possibilidades individuais. Já Ana, tem com seu próprio corpo e os apelos da carne uma relação intranquilha, angustiante, o que contribui para a sua anulação como ser humano. Dessa forma, ela não se realiza, e se torna rancorosa.

Em suas confissões, ela se constitui como a voz que revela as minúcias dos pecados cometidos por Nina, sobre os quais faz intensas reflexões. Assim é que por meio dela ficamos sabendo detalhes do relacionamento que Nina mantém, na sua primeira estada em Vila Velha, com o jardineiro, e de sua possível participação na indução do suicídio deste ao lhe passar a arma, Da mesma forma, é Ana quem revela, em seus escritos, a relação entre Nina e André na segunda temporada.

Ao relatar o comportamento da cunhada, o sentimento que mais se depreende é o de rancor pelas aparentes vantagens auferidas por Nina, das quais

Ana se ressentia amargamente. Não é sem razão que as duas cobiçam o mesmo homem, Alberto e, com diferentes resultados, o procuram em André. No contexto sombrio e deprimente da chácara, dirigida pelos valores apodrecidos da família, que se refletem naquele espaço e dos quais as duas se lamentam, Alberto representa uma força vital em estado puro, a sensualidade, a beleza, o prazer. Assim Ana o descreve, comparando-o ao marido:

Jamais havia visto assim um corpo de homem, e o do meu marido, que em certas noites se encostava ao meu para uma carícia amarga e passageira, eu o adivinhava disforme e sem vitalidade sob a roupa. Aquele não, era o corpo de um adolescente, com esse rosado seco da carnadura humana quando é pura, pronto para o grande salto do pecado; mal acabara de se tomar homem, e já se percebia claramente, como uma música voando, a vibração que o animava. Agora eu compreendia perfeitamente por que era impossível a Nina deixar de tê-lo visto, e eu a imaginava correndo os dedos experimentados através daquela carne tenra, dela arrancando seus primeiros estremecimentos de prazer, e devolvendo-o a si mesmo através da descoberta. p.159-160

Mas para Nina, viver a paixão por esse homem é algo facilmente resolvido em termos de uma experiência sexual que não lhe acarreta maiores questionamentos, ao passo que para Ana isso envolve uma transcendência maior, representada pela possibilidade de culpa, do desregramento de sua psique (adestrada e ordenada por valores não contraditórios, diferentes do prazer) e da transgressão. No capítulo 31, "continuação da 3ª confissão", há um pesadíssimo diálogo entre as duas, quando Ana vem censurar a atitude da cunhada em relação a André, não porque se importe com o incesto praticado pelos dois, mas porque os encontros se dão no pavilhão, local onde Alberto se matou e que é venerado por Ana como um espaço sagrado. Nina assim descreve o sentimento de Ana pelo jardineiro suicida:

- E não se iluda, você nunca amou Alberto. O que a aprisiona agora à imagem do que ele foi, não é o amor, mas o remorso. (...). Não o remorso de ter sido dele - uma única vez, mas que importa? De ter sido tão pouco, de não ter sabido ser mais. Não era ele o que a interessava - como podia uma Meneses interessar-se por um jardineiro? - mas a sua liberdade. Ou pelo menos aquilo que imaginava que fosse a sua liberdade. p. 296-297

Esse mesmo sentido de liberdade é procurado por Nina em André, filho de Alberto (mas que todos pensam seja filho de Valdo). Essa busca pela vida em oposição à morte representada pela chácara, livra Nina de qualquer possibilidade de remorso. No mesmo capítulo 31 ela revela a Ana:

- Que é que você pensa que eu procuro nêlo (André)? Quando nos atiramos cama, que espécie de satisfação imagina que eu encontro?
 - É seu filho murmurei, sentindo que apesar de tudo ela jamais compreenderia a exorbitância do seu crime, que não se achava em seu poder e nem em sua natureza entender a gravidade daquele incesto, e que sua paixão era somente uma das mil formas de loucura, sem possibilidade de esclarecimento e sem cura.
 - É meu filho - continuou ela - mas é filho de um pai que não existe mais. Como amei aquele homem, como me lançaria aos seus pés, e beijaria o chão em que pisasse, caso ainda existisse. Se me deito com André, é para ver se o reencontro, se descubro nos seus traços, nos seus ombros, na sua posse enfim, a criatura que já desapareceu. p.295

Note-se que Ana tem a dimensão da culpa da outra, de que se alarma. Mas no capítulo 33, ela confessa ter-se oferecido a André, na tentativa de recobrar o prazer (e a vida) que se perdeu com o suicídio de Alberto, anos antes. Isso seria apenas patético se não fosse uma verdadeira situação de tragédia quando se saberá ao final do romance que a verdadeira mãe de André é ela e não Nina. Como se vê, o tabú do incesto é frontalmente encarado pelo romance, que retira dele algumas de suas principais situações dramáticas.

A fúria com que Nina enfrenta as forças mórbidas da família e da tradição serve de parâmetro para Ana, a seu modo, voltar-se contra essas forças, indo à

procura do amor em Alberto, o que não se realiza de modo pacífico. Dessa derrota, decretada pela morte da pessoa amada, se origina uma profunda descrença em relação à justiça de Deus e à própria vida, a ponto de Ana se considerar "o único ser sem esperança" (p.265). Nas narrações do Pe. Justino, repletas de tensos diálogos sobre a morte, o pecado, o amor, a graça divina e as paixões humanas, Ana deixa explícito o ódio que sente por tudo o que Nina lhe representa e que ela ignora buscar em sua própria vida. No capítulo 32 ela confessa ao padre:

- Padre, vamos que eu acredite em Deus. Quem sou eu para arvorar despudoradamente as minhas dúvidas? Não, imaginei sim, imaginei muitas vezes que essa mulher fôsse humana, que sofresse também, cega, girando em sua órbita como qualquer um de nós. Chegaria até a esquecê-la, se ela estivesse ausente. Mas como perdoá-la, como supor a justiça de Deus, vendo-a existir ante nós, e destruir, e fomentar toda espécie de mal? Então não sei, as palavras se misturam em meus lábios, e rezo de um modo por que não desejaria rezar: "Tenha pena dessa mulher - digo, e logo recomeço a sofrer e me rebelo, batendo com os punhos no peito: "Meu Deus, castigue esta mulher, prove que existe, fulminando-a." Não me ensinaram desde cedo que Ele existia, e atendia misericordiosamente os nossos rogos? Espero que a tarde desça, imaginando comigo: "Ela ainda não apareceu, deve estar morta lá no meio da estrada." E assim que começa a escurecer saio correndo, abro o portão, caminho, investigo - e não a vejo estendida em lugar algum. p. 299

A incredulidade se mostra como um rico traço contraditório de sua personalidade, na medida em que tem como principal interlocutor um padre, que seguidamente problematiza e se questiona sobre a essência do mal que corrói as relações entre os Meneses. Ana, num sentido cristão, peca por esperar em Deus um aliado na luta contra o pecado encarnado por Nina. Nesse sentido, se coloca em xeque a noção de virtude. Mal e bem se confundem e se problematizam de modo enlouquecido na vivência religiosa de Ana e em suas dificuldades de superar as imposições da morte a que está sujeita por assumir a condição de Meneses e desejar a vida, sendo a vida, no complexo de valores do romance o mesmo que

pecado. Nesse ponto, muito claramente, LC põe em questão as contradições do catolicismo na forma como ele é vivenciado por Ana: um choque tenso entre noções bastante problemáticas de pecado e graça.

Essa tensão não chega a ser vivida de todo por Nina, que se mostra mais voltada à experiência concreta (e sem culpas) do prazer. Numa atitude de franca resistência à falsa virtude dos Meneses, ela abraça a causa do pecado, associando-o à idéia de libertação. No ideário da família, o conceito de pecado está intimamente ligado à vivência sexual dissoluta, enquanto para Nina o pecado se relaciona à opressão e à tirania de Demétrio, acatadas por Ana. Nesse sentido, sua profissão de fé na libertação do corpo e dos instintos quer ser uma agressão aos Meneses naquilo que eles têm de mais precioso e intocável: "o bom nome", a pudicícia apresentada ao mundo de forma hipócrita, e que esconde a sua imoralidade.

Mas há que se constatar que esse personagem cresce em complexidade e contradições a partir do momento em que se dá conta da iminência da morte, e se põe a refletir sobre o significado do prazer ante a destruição do corpo, algo a que ela nunca se preparara. Nina passa então a relativizar a grandiosidade de suas iniciativas anteriores, observando o sem sentido das paixões humanas ante a realidade do fim. Ainda assim, não há de sua parte demonstrações de arrependimento. Em seu "Diário (V)", Betty narra o início dessa crise, quando Nina pressente estar gravemente doente. Há uma importante fala desse personagem, transcrita pela governanta:

- Somos sempre cruéis quando queremos ser nós mesmos. (...) Mas os outros, os que nos impedem, os que nos toham o caminho ..., que dizer dêles?

(...) Certas coisas poderiam ter sido feitas de outro modo ... ou evitadas ... Mas quem realmente pode se vangloriar de nunca ter pecado? p. 312 - 313

Nessa passagem se aliam sentimentos contraditórios: o orgulho por ter com seus atos, conseguido ser "ela mesma", e a consciência de que o que fez, conforme suas próprias palavras, foram "pecados", ações que a impediram de obter a aceitação do mundo (e que poderiam ter sido evitados, para seu próprio benefício).

Essa fase crítica, de conflito interior, se inicia numa época em que o relacionamento com André, vivido até ali numa exaltação escandalosa e libertária, chega a um estágio do qual, por mais que queira, não pode mais retornar, porque o jovem amante, inspirado por ela, adotou o "pecado" (a libertação da morbidez da família) como projeto e objetivo. Tal situação não pode ser vivida pacificamente. Nina chega a um impasse não previsto. O amor do "filho" transforma-se num fardo. No "Diário (VIII)", André reproduz um tenso diálogo com ela, em que se percebe o conflito de interesses que se coloca nesse difícil momento da relação:

- Por que não fugimos, por que não nos vamos daqui? De que espécie de pecado me falou um dia, se este pecado não obtiver a reprovação do mundo? Ela deixou escapar um suspiro:
 - André, não fale assim. O que eu disse um dia ...
 - Não vale agora?
 - Vale - confirmou - Mas que sei eu do amor e do pecado?
 - Que importa que seja isto ou aquilo? Que importa qualquer coisa?
 - Ah! - e de novo sua voz me parecia estranha - talvez eu não o tenha amado. Talvez não seja amor ...
 Arrastei-a de novo para mim, antes que ela terminasse a blasfêmia.
 - Se não tiver sido amor, foi pecado, ou danação. Mas é isto o que eu quero, e não outra coisa. Que o demônio tome conta de mim, contanto que seja ao seu lado. (...) p. 380

Note-se a tensão demonstrada por André, vivenciada numa confusa crença no valor redentor do pecado. Os elos com o razoável (do ponto de vista moral) se mostram então bastante frágeis. O amor não conhece resistências possíveis e, no entanto, já não se pode mais realizar de modo inteiro devido às dúvidas de sua amante, que se coloca numa posição mais hesitante sobre o valor do pecado, não porque tenha-se tornado, subitamente, virtuosa, mas porque a mera dissipação sexual já não lhe representa conforto. Às portas da morte, Nina entra em rota de colisão com André no que se refere à vivência dos apelos carnavais, centro de sua experiência "pecaminosa". A situação se mostra desgastante na medida em que muito do pensamento de seu amante se deve ao "ensinamento" ou ao exemplo dados por ela.

As incertezas demonstradas nessa fase têm a dimensão de um questionamento sobre toda uma experiência de louvação à vida na afronta aos poderes mórbidos da chácara e da família. Mas o comportamento de Nina se constitui, nos anos de decadência dos Meneses, como uma profunda revolução, desestabilizadora das bases morais dessa família, reveladora da podridão dos valores que sustentavam suas certezas. O preço pago por Nina para obter a liberdade, seu espaço pessoal na família, foi alto demais. No entanto, a felicidade de Ana e Demétrio com essa aparente derrota da inimiga, é pouco certa e pouco duradoura, porque seus pecados são apresentados como maiores do que os de Nina.

Não se percebe nesse conflito qualquer apologia à "virtude" pleiteada pelos Meneses. Antes o contrário. Dentro de uma visão de mundo cristã, a graça divina é apontada como aspiração e necessidade dos personagens, mas não são os

virtuosos" os que estariam mais perto de alcançá-la. A resistência contra o pecado que a família percebe encarnado em Nina, é sustentada por uma noção apodrecida de virtude, que exclui ou reprovava as melhores possibilidades humanas, estando mais próxima da morte do que aquilo que se poderia considerar pecado.

Note-se que os pecados de Demétrio (personagem símbolo dos Meneses) e os de Nina são de diferentes teores, e parecem ser compreendidos e analisados de modo diverso pelo romance. Demétrio (que, vale destacar, representa também uma figura prototípica de oligarca atrasado, encarnando os pecados de sua classe) pratica pecados contra a dignidade de seus semelhantes, sendo a violência moral o maior de todos. Nina peca contra o decoro e a castidade, se mostrando adepta de um hedonismo desconcertante para os que com ela convivem. Enquanto Demétrio é descrito com desprezo por todos que dele falam, Nina se impõe como imagem de vida e de liberdade, para quem a sexualidade é uma experiência vital de possível fuga à mediocridade dos valores tradicionais, em regra desumanos. Essas suas qualidades são reconhecidas por todos os não Meneses que a ela se referem (o farmacêutico, o médico, o padre e a governanta Betty) e por André e Timóteo, seus aliados dentro da família. Valdo, mesmo ferido pelos incidentes da primeira fase, reconhece em sua mulher um fascínio e um poder de cativar inquestionáveis, impressão que se acentua durante a sua agonia, agravada pela certificação de que Demétrio é o responsável direto e indireto por muitas faltas mais graves do que as de Nina, algumas das quais dirigidas claramente contra ela. Ana, por sua vez, inveja o poder que Nina exerce sobre os que a rodeiam e, em certo sentido, tem a sua vontade de viver despertada por essa inveja. Porém, não conseguindo se realizar como indivíduo ela passa a desmerecer as qualidades da outra, agindo de modo

deliberado contra Nina, se opondo a seus valores, mais por ressentimento do que por uma crença real na virtude, o que não a impede de posar ao mundo como mulher recatada e virtuosa, mantendo contato freqüente com um padre.

A morte de Nina, repleta de situações degradantes, exploradas em seu aspecto grotesco (na descrição do odor do quarto onde passou os últimos dias e da deterioração de seu corpo) é vista como drama, havendo nisso a maior concentração de elementos patéticos do livro. Apenas Ana exalta como uma vitória pessoal. Já o desaparecimento dos Meneses, focalizado no capítulo 56, parece funcionar no livro como um castigo, resultado da conduta indigna de seus representantes, que sempre assumiram a virtude como ideal. A aparente preferência do autor por Nina é estrategicamente colocada no capítulo final do romance, a fim de que não paire qualquer dúvida sobre isso. Além de criar, uma situação nova (e algo inverossímil) para tirar de Nina a culpa pelo relacionamento com André, que, afinal, não era seu filho, o autor claramente define Ana como a vilã da história, e dá a ela um final deprimente, não apenas por estar doente e miserável, mas por se ver corroída pelo sentimento de culpa e pela loucura.

Como se vê, o encadeamento dos dados dessa investigação, que passa pela sondagem introspectiva da realidade anímica dos personagens, chega a uma conclusão que poderia ser considerada folhetinesca. O inventário das imoralidades de cada um e as distintas formas de se colocarem diante da culpa, tem por finalidade expressar um certo conceito de "justiça" a se fazer, ao término do livro. Para esse intento concorre o uso de situações e peripécias mais ou menos confusas, como a da revelação derradeira. Notamos que há um investimento do autor na abordagem de um universo de idéias bastante complexo e a ocorrência de

um achado ficcional arrojado na opção por converter uma investigação potencialmente policial (sobre "crimes") em uma investigação de teor mais abstrato (sobre "pecados"). Mas a construção romanesca, nas soluções adotadas para se expressar uma idéia de justiça (a cada um o que "merece") é pouco moderna.

O romance trabalha os méritos e a condenabilidade dos atos dos personagens em torno do conceito amplo de pecado, o que explica a relevância que tem, ao final, a figura do Pe. Justino, na voz de quem se fecha o romance, com a mensagem final da "justiça" que se faz; os pecados de Nina são perdoados e não os de Ana e dos Meneses (essa situação será melhor avaliada posteriormente). Mas a relação culpa/castigo é um tanto esquemática, regida pela causalidade (o fim da casa é o castigo inevitável aos pecados dos Meneses e a absolvição de Nina se deve ao fato de ela ter agido no sentido de negar a morbidez da família). Esse esquematismo é próprio de construções típicas do romance-folhetim, como de resto o são outros aspectos e recursos de que se vale o autor para configurar a investigação. Na sua pesquisa histórica sobre esse gênero ficcional, Marlyse Meyer cita a contribuição de Antonio Candido na definição de suas características. Referindo-se à "receita" do bom folhetim, ela faz a seguinte afirmação (observemos que alguns desses dados se fazem notar na construção romanesca de CCA):

É aquele enovelamento romanesco de que o mestre Antonio Candido puxa o fio basilar, com a argúcia de sempre, definido pela "peripécia, alma, esqueleto, nervo, do livro, verdadeira mola do entrecho, governando tiranicamente o personagem", submetido à fatalidade, às coincidências; ao mistério aos desencontros, deixando o leitor ansioso na expectativa do reconhecimento redentor. (Grifos nossos) (MEYER, Marlyse, Folhetim, uma História, p.214)

Busca-se em CCA, pelo mergulho avaliativo e com intenções metafísicas no mais fundo das concepções de mundo dos personagens, a elucidação de um mistério cuja complexidade vai além dos interesses imediatos das peripécias (quem são os verdadeiros pais de André? Por que Alberto se suicidou? Demétrio odeia ou ama Nina?, etc.), para compor um enigma geral: o que motivou o declínio dos Meneses? Sabendo-se que foi a degradação moral de seus membros, como se pode entendê-la? Nesse ponto, a resposta a esta questão, devido à forma como se colocam e se ajustam os conceitos de pecado, culpa, justiça, etc., exprime algo que percebemos como um esquematismo.

Percebemos o encontro de elementos próprios de uma prosa moderna (como a procura por uma absoluta introspecção na descrição das agruras pessoais dos seres cardosianos e sua mundividência, numa situação humana de crise), e elementos tradicionais na composição do romance (como a construção da intriga centrada em peripécias folhetinescas e soluções que revelam uma visão pouco relativista sobre a relação culpa/castigo). Nessa comunicação de concepções romanescas tem-se, em certo sentido, um produto estético híbrido, que tanto rende culto ao moderno como ao antiquado. Exemplifique-se isso com o caso da absolvição de Nina, a adúltera, venal e intrigante representante de sinais de vida em meio à morbidez da "virtude" que se quer preservar no espaço da casa. A visão das ações desse personagem sofre uma alteração, adaptada a uma mundividência cristã, quando se tem, ao final, que seus muitos pecados não incluem o incesto (se acaso incluíssem, seria mais difícil para LC, autor católico, sustentar a sua absolvição, que é importante para os interesses da obra). Aparentemente, ocorreu

neste caso uma "revisão" de última hora, que vem a quebrar a dramaticidade própria (e até ali bem trabalhada) da relação Nina/André.

Diante dessa experiência "dramática" (segundo expressão de LC, já vista na passagem de seu diário) que é encarar a criação de um romance que expresse uma consciência artística moderna, mas que, ao mesmo tempo, não negue de todo a sua formação um tanto dogmática, a ambigüidade desse julgamento final sobre Nina traduz o instante estético vivido por LC nesse estágio de sua produção. Há o aceno de uma ousadia criativa, entendida como possibilidade de libertação, de renovação de suas práticas ficcionais, dentro do espírito de experimentação da arte deste século (observe-se isso por exemplo, na ênfase dada à elaboração psicológica dos personagens, que marca o teor da investigação empreendida). Porém, tal ousadia não é plenamente assumida, e o autor, em termos da construção da obra, acaba adotando certos alvitreiros que o desviam de uma ficção plenamente renovadora, na medida em que comparece, atenuando qualquer pendor à ruptura, uma certa louvação ao já não mais atual, como o esquematismo folhetinesco que observamos.

No entanto, os julgamentos de valor a respeito desse romance podem-se dirigir à observação de outras ocorrências de construção, envolvendo a sua concretude poética, a fatura mínima, em termos da elaboração da linguagem de CCA. Dado fundamental nessa observação é a certeza de que, sendo um autor com um forte pendor ao introspectivo, LC se esmera na criação de uma aura de pesadelo e tensão em torno das almas dos personagens. O entendimento dessa ocorrência acaba conduzindo o leitor àquilo que há de mais elaborado e complexo na construção de CCA. Vejamos, a seguir, como isso se processa.

1.4. UM CÂNCER SOBRE UM CANTEIRO DE VIOLETAS

O universo ficcional criado por LC é regido por forças emocionais agressivas e em conflito, exacerbadas por obra dos recursos composicionais e poéticos de que o autor lança mão, criando a tantas vezes referida "atmosfera de pesadelo" que caracteriza seus romances. Vale destacar que essa atmosfera, rica em significados, tem servido ao longo do tempo como um importante traço distintivo do chamado Romance Psicológico que, surgido de modo efetivo nos anos 30, tem em LC um dos seus autores mais característicos, ao lado de Cornélio Pena.

Esse tipo de romance, diferente do Regionalismo, seu contemporâneo, aborda a realidade exterior (o social) de um prisma que não salienta os seus aspectos eminentemente paisagísticos ou metafóricos das relações econômicas. O que se busca é a apreensão das reações psicológicas e morais dos indivíduos ao mundo que os cerca, com a localização dos dilemas interiores e das angústias pessoais, devidamente situadas no nível da reflexão sobre a condição humana, e, sub-repticiamente, se pergunta sobre o que seja o homem em seu debate com o destino a ele imposto pelo mundo e pelas relações com o outro. Esse tipo de romance prima pela descrição de ambientes fechados, sendo possível se falar em romance de câmera ou de atmosfera, o que reflete o clima de opressão que, via de regra, dá a tônica dos debates interiores dos personagens, dos quais faz parte a reflexão religiosa, dado importante da tentativa de situar o indivíduo no mundo, em sua condição de ser fadado à morte.

Refinando e problematizando a distinção entre as principais correntes

ficcionais dos anos 30, Luiz Costa Lima¹ as coloca dentro da trajetória da prosa modernista, vendo-as em sua dimensão de linguagem. Segundo o crítico, a prosa modernista englobaria não correntes ficcionais programaticamente distintas, mas diversas posturas de linguagem, na instauração de uma prosa renovada e renovadora. Desta maneira, as linguagens da prosa modernista se colocariam em quatro espaços distintos: o da paráfrase, o da mimese, o da paródia e o do subsolo. O autor considera incipiente no modernismo a linguagem da paráfrase, que estaria presente em algumas ocorrências da ficção de um Jorge Amado, marcadas pelo sentido de reduplicação ideológica e por um acentuado pendor doutrinário. A mimese está relacionada a uma valorização do coloquial "seja em reação a ignorância purista dos gramaticóides, seja em oposição aos que helenizavam as discrepâncias tropicais", (p.70), sendo exemplo disso a ficção de Alcântara Machado. Em outro sentido, se desenvolve um mimetismo de ambiência regional, voltado à captação de um retrato das linguagens regionais, das quais decorrem as mundividências regionais. A linguagem da paródia tem nas obras de Oswald de Andrade (Serafim Ponte Grande e Memórias Sentimentais de João Miramar) e Mário de Andrade (Macunaíma) suas mais características apresentações, estando relacionada à compreensão crítica das realidades lingüísticas e literárias do Brasil, por meio da sátira. A linguagem do subsolo, segundo o crítico, ocupa um espaço "grosseiramente correspondente ao que tem sido chamado Romance Psicológico e/ou de angústia religiosa" (p.71), mas transcende delimitações extra-literárias (a motivação ideológica) por caracterizar a prosa de autores não assumidos como

¹ LIMA, Luiz Costa. "Ficção: As Linguagens do Modernismo" in ÁVILA, Afonso. O Modernismo. São Paulo : Perspectiva, 1975, p. 69-85

católicos (Guimarães Rosa, Monteiro Lobato, Autran Dourado), além dos católicos Cornélio Pena, Ciro dos Anjos e Lúcio Cardoso. Percebemos que essa linguagem poderia ser caracterizada pelo desvendamento de estratos insondáveis da consciência individual por meio de recursos como o fluxo de consciência ou a compreensão do tempo enquanto duração, como reveladores de angústias metafísicas.

Acreditamos que, no caso de LC, a atmosfera de pesadelo criada, com toda a sua dimensão existencial, envolvendo questionamentos sobre a angústia e o sem sentido da vida, seja fruto de um tratamento lingüístico peculiar, identificado por Mario Carelli como a "retórica da desmedida"² que por sua vez, tem acento nas *concepções de mundo e de literatura defendidas pelo autor e a que nos ativemos anteriormente*, destacando a sua crença numa vivência artística no limite do "drama".

Já pudemos abordar a ocorrência de uma grande uniformidade estilística nos relatos dos muitos narradores de CCA, um dado que, a princípio, corre contra a intenção de se conferir às diferentes vozes, visões diferentes sobre os incidentes da decadência que se investiga. Porém, se LC sacrificou uma importante possibilidade narrativa que poderia advir da diferenciação das vozes e dos discursos, em termos lingüísticos houve um ganho com a manutenção de um mesmo universo poético, feito de imagens fortes e compreensões dilaceradas da realidade, tudo sendo usado no sentido de compor uma coerência na descrição do pesadelo de que todos os personagens são vítimas no romance.

² CARELLI, op. cit. p. 199

Pode-se constatar, a princípio, que em CCA há uma recusa ostensiva a todo e qualquer coloquialismo e regionalismo. Todos os personagens e narradores se exprimem em um registro bastante formal e até solene. Isso se deve ao fato de todos os relatos se darem "por escrito", mesmo as confissões e os depoimentos. As relações que se estabelecem entre os seres dessa improvável galeria de escritores são pautadas por diálogos de um apuro lingüístico que beira a inverossimilhança, sobretudo se atentarmos ao fato de que alguns usam de léxico que não condiz com a sua situação social, Ana, que na "1ª Confissão" diz ter sido educada, desde a infância, exclusivamente para as prendas domésticas e para se comportar como senhora de uma chácara decadente e improdutiva do interior de Minas no começo do século XX, é capaz de se expressar assim (na "4ª confissão"):

Sou monotonamente igual a quem não sei que tenha padecido dos mesmos males. Assim, não me irrita nem com o vento nem com a nuvem nem com a poeira, pois completam no seu desinteresse a minha paisagem (...) Continuo pois - e sobre este instante exato em que vivo e seguro a pena, arrumando idéias para dispô-las sobre o papel, sinto que a ele vêm se superpor outros instantes futuros, iguais, possivelmente, e nos quais a mesma Ana, sendo outra, repetirá estas mesmas palavras, misteriosas para os outros, e comigo tão cheias de identidade. Porque, convenhamos: o que me interessa é exprimir o terrível desinteresse de viver, isto a que alguém num momento de assomo de lucidêz, chamou muito sensatamente de tarefa para mediócras. p. 362

Esse julgamento perspicaz e refinado sobre o tédio, baseado na citação de uma frase de outra pessoa, e a forma sofisticada como dispõe os períodos fazem supor que Ana devesse ser uma mulher esclarecida e culta, algo que contradiz a sua caracterização dentro do universo social do romance. Uma provinciana nas suas condições dificilmente seria capaz de um texto dessa qualidade.

André, adolescente interiorano de pouca instrução e pouca experiência, chega a fazer reflexões desse nível:

Que é, meu Deus, o para sempre - o eco duro e pomposo dessa expressão ecoando através dos despovoados corredores da alma - o parâ sempre que na verdade nada significa, e nem mesmo é um átimo visível no instante em que o supomos, e no entanto é o nosso único bem, porque a única coisa definitiva no parco vocabulário de nossas possibilidades terrenas ... p. 3

É inegável que esse personagem sofre ao longo do romance um processo de acentuado amadurecimento após conhecer Nina, o que o leva a adquirir novos hábitos e a abandonar a leitura dos livros de "histórias ingênuas" que Betty lhe emprestava (p. 247), alegando não ser mais criança. Mas seu registro escrito é excessivamente elaborado para alguém criado em Vila Velha junto a ociosos e antiquados senhores de chácara, sem acesso a uma cultura letrada considerável. Além disso o instrumental filosófico de que dispõe em seus combates internos (ao levantar complexas dúvidas sobre vida e morte) pressupõe que, para além de uma possível "vocação" para isso, o adolescente tivesse algumas leituras menos "ingênuas" há algum tempo, o que é improvável dentro do que o romance menciona a seu respeito.

Mas mesmo que persistam problemas de coerência e verossimilhança nesse extremo refinamento com que todos se expressam e escrevem, o fato de todos escreverem pode ser compreendido num sentido que situa a problemática existencial dos personagens em meio ao pesadelo em que vivem. Isso é reflexo da impossibilidade de comunicação direta e efetiva entre eles, sendo o texto escrito a forma empregada para que as reflexões nasçam e fluam. Há uma barreira intransponível os separando. O amor e o ódio, vividos como "paixões", explodem em julgamentos mútuos expressos em textos repletos de exageros e floreios, que de outra forma não poderiam se revelar. Dessa forma, se dão a conhecer as

consciências dos personagens e as suas formas de entender a realidade e o mundo onde se encontram (encarcerados).

As apreciações sobre o mundo são limitadas à experiência de cada um na realidade de poucos horizontes da chácara e da cidade de Vila Velha. Porém, pouco se vê do ambiente sócio-cultural em que se inserem os personagens e narradores por meio do seu falar/escrever. Com efeito, esse ambiente é focalizado com outros recursos descritivos. O espaço de ação se revela em imagens de grande plasticidade e expressiva focalização de sinais de opressão, atraso e desconforto, sintetizados nas descrições da casa. O que se busca retratar nesse ambiente é o seu caráter mórbido e decadente, com eco nas vivências individuais dos personagens, causando-lhes um desconforto anímico. O crítico Antonio Dimas³ observa a importância da ambientação da casa em CCA:

Nessa obra, a riqueza psicológica dos personagens compete vivamente com a densidade das anotações espaciais (...). Dentre as inúmeras possibilidades interpretativas com base no espaço, basta ver o antagonismo entre a casa principal e o pavilhão, local de encontros fortuitos, ou a própria construção em desnível da moradia que abriga seus habitantes. p. 27

Com efeito, em mínimos detalhes se pode estabelecer a associação simbólica entre a força descritiva do ambiente opressor e as almas dilaceradas que o ocupam, bem como as ações que lá transcorrem, traduzindo o encaminhamento da família rumo à ruína. A preocupação com o ambiente em CCA chega ao requinte de se apresentar, antecedendo o capítulo inicial, uma planta da casa dos Meneses, com a figuração do desnível em que se dispõem os cômodos, e que Dimas observa na citação acima (o aposento de Demétrio, chefe da família, fica na parte mais alta

³ DIMAS, Antonio. Espaço e Romance. São Paulo: Átria, 1985.

da casa e o de Timóteo, vergonha da Meneses, nos fundos de parte mais baixa do edifício). A planta mostra também Essa marginal) do pavilhão em relação à casa, inserido num jardim da beleza e alegria na sisudêz decadente da chácara. É esse o espaço a perversão das opressoras normas da moral familiar, a quebra das al. prazer, que não pode ser vivenciado na casa.

O mesmo Antonio Dimas, servindo-se de critérios classificatórios criados por Osman Lins (em Lima Barreto e o Espaço Romanesco), afirma que, diante desses dados da estreita relação entre o espaço e as ações (junto com a descrição de estados de alma dos personagens), ocorre no romance o uso de uma "ambientação dissimulada ou oblíqua". Essa ambientação se define pelo forte enlace entre espaço e ação, em que "os atos dos personagens vão fazendo surgir o que os cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos" (p.26). Em outro sentido, o todo das experiências dos personagens se mostra vinculado ao fato de se inserirem no ambiente da casa. Contudo, a ambientação dissimulada pode ser estendida à compreensão do espaço da cidade onde transcorre a saga dos Meneses, vista na sua ampla simbologia de atraso e estagnação, com reflexo nas vivências individuais desses ilustres moradores de Vila Velha. Dessa maneira, se coloca uma oposição básica entre o acanhado e opressor universo de Vila Velha (e da chácara) e a amplidão de horizontes buscada no idealizado mundo exterior, sobretudo no Rio de Janeiro, espaço simbólico de libertação, luminosidade e licenciosidade, de onde Nina provém.

A revolução precipitada pela presença de Nina na chácara está ligada ao fato de ela ser e se comportar como "estrangeira" nesse ambiente, ao mesmo tempo

em que a ele traz a semente da transformação possível por meio de atitudes de transgressão às normas de conduta moral estabelecidas pela tradição. Essa sensação de inadaptação cria a dificuldade de fixação em Vila Velha, representada pelas idas e vindas ao Rio de Janeiro. Mesmo em sua volta definitiva, persiste a vontade de evasão desse espaço de pesadelo. Mesmo à beira da morte, Nina ainda acena a seu amante, André, com a possibilidade de viverem em outra cidade, onde encontrariam a liberdade proibida em Vila Velha (no capítulo 1):

- Iremos para longe, André. Como me faz mal esta cidade, esta casa. E há outros lugares, juro como há outros lugares, onde poderemos ainda viver e ser felizes. (...) p. 17

Não é apenas Nina, a "estrangeira", que se ressentia da opressão simbolizada pela chácara. Todos os narradores são pródigos nos julgamentos negativos à sua atmosfera, expressando-os com grande riqueza descritiva. Em sua "1ª confissão" Ana constata:

e sempre andei entre estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha, imaginando que desmesurados ouvidos escutassem e julgassem meus atos. Terei acertado, terei errado, não sei - A casa dos Meneses esvaiu-me como uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver. p. 92

O Pe. Justino, presença exterior com mais acesso à intimidade dos Meneses, na continuação de sua "2ª narração" (capítulo 30), em diálogo com Ana, traduz em termos religiosos a essência dessa opressão:

- Eu sei - interrompi com uma voz que já readquirira todo o domínio sobre si mesma - eu sei, e mais do que você pensa. Ao entrar aqui, trazia um grande segredo. Ei-lo: não é de hoje que o diabo tomou conta desta chácara. p. 284

O médico, na sua "3ª narrativa" (capítulo 24), situa o julgamento geral e um tanto mitificado dos moradores de Vila Velha a respeito da chácara:

o prestígio romântico da casa dos Meneses (...) - Meneses todos, que através de lendas, fugas e romances, de uniões e histórias famosas, tinham criado a "alma" da residência, aquilo que incólume e como suspenso no espaço, sobreviveria, ainda que seus representantes mergulhassem para sempre na obscuridade. Era o que eu sentia, enquanto o carro atravessava o portão central e ia deslizando pela areia empapada do jardim: ah, lamentava eu ainda, reconhecendo mesmo sob a chuva o perfume peculiar aos jardins da chácara, esses Meneses não sabiam o que significavam para a imaginação alheia, o valor da legenda que lhes cercava o nome (...). Sim, essas casas velhas mantinham vivo um espírito identificável, capaz de orgulho, de sofrimento e, por que não, de morte também, quando arrastadas à mediocridade e ao chão dos seres comuns. E não era isso o que acontecia, com a escória última daqueles Meneses que já não chegavam mais ao tope do prestígio mantido pelos seus antecessores? E de dentro da chuva cerrada quase sentia procurar-me da distância o olhar do velho prédio sacrificado, com estrias de sangue que escorressem ao longo de suas pedras mártires. p. 237 - 238

Descrições dessa natureza são importantes para se observar que a captação do ambiente nesse romance não visa a delimitação estrita de uma situação espacial ou um mero cenário, revelador da realidade social em que transcorre a trama. A casa dos Meneses, que tem a relevância de uma entidade (que contém e expressa a alma da família) é tomada como uma instância a simbolizar a realidade de conflito, horror e decadência experienciados, individualmente, pelos personagens, e nas relações que estabelecem. A caracterização da chácara feita pelo médico, junto com a menção à posição dos Meneses na sociedade de Vila Velha é também ilustrativa da situação de reclusão e isolamento da família. Seu universo é inacessível aos de fora. Antes de tudo, o que define os Meneses é o mistério, que cria as fantasias que deles se faz. Esse mistério é o que justifica a "investigação" da decadência a que já nos ativemos anteriormente. Porém, antes que a ruína se complete, a atmosfera da casa é

vedada (de modo agressivo) aos forasteiros. Invadi-la é algo atraente ao médico, ao farmacêutico e ao padre (e sobretudo ao "investigador"- leitor). Contudo, a família e a casa resistem bravamente a esta intimidade, e suas descrições primam pela criação de uma aura crepuscular, com abundantes e ricos adjetivos de matiz poético.

Note-se que em todas essas descrições e dizeres dos personagens e narradores há um esforço no sentido da metaforização, da associação da "alma" da chácara à realidade de conflito interior dos seus habitantes. A chácara converte-se em entidade viva, contra a qual todos se voltam. Em outro sentido, a chácara deve muito de sua opressora decadência à degradação moral que lá habita. Sendo a reflexão sobre a degradação pautada em exacerbadas lamentações, apaixonadas defesas de pontos de vista ou exclamações de dúvida, tudo o que se diz sobre a chácara é desmedido e lancinante, centrado em apreciações passionais.

O mesmo excesso se observa nos julgamentos mútuos dos personagens e nas descrições de suas atitudes, a maior parte das quais se mostra movida por arroubos emocionais. Muito facilmente se vê no romance personagens em situações de angústia representadas por choros, agressões verbais, desatinos, desfalecimentos. Hélio Pólvora, analisando ocorrência semelhante em A Luz no Subsolo (1936), faz uma apreciação que poderia servir para CCA:

As personagens de Lúcio estão "aturdidas", em "absurdo desfalecimento", sentindo "ansiedade", "desânimo" e "terror", vítimas de uma "perturbação", presas à "sombra gelada do passado", tocadas pela "sombra da dúvida", revolidas até o "fundo de suas entranhas", aguilhoadas pelo "sentimento gelado da sua insegurança", imersas na "massa opaca do sofrimento", influenciadas por "obscuras regiões do seu ser" etc. etc. O corte do estilo literário é inconfundível. O mau gosto convive na mesma página com extraordinários achados poéticos de sonoridade simbolista. Mas é também verdade que essa maneira de ver por dentro, de influir oniscientemente nos

destinos da criação artística, como um prestidigitador, antecipava um dos elementos, a obscuridade da análise psicológica, com que iria fundir-se recentemente o romance brasileiro exposto à claridade dos painéis sociais. Sombra e luminosidade se unem, de fato, em nossa novelística, na medida em que o homem se converte no centro exato de uma experiência ficcional.⁴

Traço característico de toda prosa cardosiana, o recurso ostensivo às hipérboles em CCA é funcional no sentido de salientar o choque de interesses e opções existenciais dos personagens em diferentes ocasiões no romance. A discrepância brutal entre eles é colocada em termos da estranheza e do exagero de suas descrições e comportamentos. Assim, Nina não é apenas descrita como bela, é, segundo o médico, em sua 1ª narrativa, "a mais bela mulher que já vira em minha vida" (p. 59). Ana não é apenas pálida, é assim descrita pelo Pe. Justino, quando da ocasião do suicídio de Alberto:

E pareceu-me mais pálida do que habitualmente, se é que assim se poderia dizer - ou melhor, não propriamente pálida, mas escura, de um tom esverdeado e baço, como a pele de alguém submetido a um choque hepático.
p. 165

Além disso, ela não é simplesmente desesperada, é "o único ser sem esperança".
(p. 265)

Mas essa tendência ao excesso nas descrições é importante para se criar também um dos elementos mais relevantes no romance: o uso do grotesco como definidor da podridão da família. Abordaremos o grotesco segundo algumas acepções desse estilo apresentadas por Wolfgang Kayser⁵, que se revelam na literatura de autores de várias épocas e escolas. Segundo o pensamento desse

⁴ PÓLVORA, Hélio. "Lúcio Cardoso" in A Força da Ficção, Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 87-95

⁵ KAYSER, Wolfgang. O Grotesco. (trad. J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 155-162

teórico, o mundo grotesco causa a impressão de ser a imagem do mundo vista pela loucura. É o mundo alheado (tornado estranho) e que aparece como configuração de um jogo com o absurdo. Essa apresentação do absurdo causa a impressão de que um "id", um espírito estranho, inumano, se nos introduz na alma, causando uma angústia de viver, que suplanta o medo da morte, ou lança sobre ela luzes de novo entendimento, como se as ordens do mundo se dissolvessem. É fundamentalmente a visualização do quimérico, do monstruoso, uma tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo, subentendendo a idéia de pesadelo.

Mario Carelli⁶ sustenta que o estilo de LC se aproxima, de modo abrangente, da estética expressionista por ter sua força concentrada na intensidade da expressão e na elaboração perturbadora das imagens. cremos que essa característica de sua expressão se associa à definição de grotesco dada por Kayser e encontra eco na atmosfera de pesadelo que vimos tentando delimitar dentro da CCA.

O personagem símbolo desse grotesco é Timóteo, apresentado em uma aparência agressivamente incômoda aos que o vêem, reflexo de suas agressivas intenções para com a família da qual foi excluído. O próprio Timóteo assim se define para a governanta Betty, sua mais constante interlocutora: "Ah, Betty, não veja em mim, nas minhas roupas, senão uma alegoria, quero erguer para os outros uma imagem da coragem que não tive" (p. 42). Assim Betty o descreve no capítulo 4:

Verifiquei que o Sr. Timóteo, gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera a sua mãe. O corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco da carne aprisionada (...) Movia-se êle com lentidão, meneando todas as franjas e abanando-se vigorosamente com um desses leques de madeira de sândalo, o

⁶ CARELLI. op. cit. p: 228

que o envolvia numa enjoativa onda de perfume. Não sei direito o que colocará sobre a cabeça, assemelhava-se mais a um turbante ou a um chapéu sem abas, de onde saíam vigorosas mechas de cabelos alourados. Como era costume seu também, trazia o rosto pintado (...) Pois se bem que ainda não estivesse tão gordo quanto ficou mais tarde, já a enxúndia alisava-lhe e amaciava-lhe os traços, deteriorando as saliências, criando golfos e cavando anfractuosidades de massa côm-de-rosa, o que o fazia aparecer com o esplendor de uma boneca enorme, mal trabalhada pelas mãos de um oleiro amoletado pela preguiça. p. 39

Essa apresentação inicial do personagem é chocante e bem trabalhada ao nível das associações imagéticas, que criam um todo inusitado e aberrante. O vestido excessivamente luxuoso não lhe cai bem e não se justifica no ambiente habitado por ele. Seu perfume é de mau gosto, sua feição é inumana (o que é reforçado pela comparação com a boneca mal construída). Tudo é descrito com um detalhismo e uma saliência que demonstram a intenção de se dar ao personagem uma dimensão simbólica. É ele a imagem invertida, talvez o inconsciente reprimido e opressor da família, convenientemente recluso num quarto de fundos.

A sua descrição ao longo do livro vai-se enriquecendo de aspectos degradantes, que acompanham o processo de degradação moral que acomete os Meneses. Veja-se essa passagem do capítulo 9, em que Betty narra o 1º encontro de Nina com Timóteo:

Engordava a olhos vistos, e os ricos e extravagantes vestidos que haviam pertencido à sua mãe, e que tanto lustro haviam dado outrora à crônica social da chácara, estouravam agora pelos cantos, rompiam em cicatrizes, esgarçados em lugares onde o excesso já tomeava as primeiras e irremediáveis defomidades... p. 105

No espetacular incidente do velório de Nina, Timóteo aparece à sociedade de Vila Velha, agredindo a boa imagem que os Meneses (sobretudo Demétrio) tentam então ostentar diante da também ridícula figura do Barão, ilustre

visitante, símbolo do poder local, anacrônico e corrompido. A chocante aparição de Timóteo é assim descrita por Valdo em seu "5º depoimento":

Os homens suportam uma certa dose de grotesco, mas até o momento em que não se sentem implicados nêle. De pé, parado diante daquela gente, Timóteo era como a própria caricatura do mundo que representavam - um ser de comédia, mas terrível e sereno. Vestia-se com qualquer coisa que não se poderia chamar de vestido, mas que fora um vestido - quando, em que época, em que bailes - e que agora, côm desbotada de malva, esgarçava-se em remendos colados às pressas, e de fazendas de tons e panos diferentes. Trazia os braços e o pescoço juncados de pulseiras e de colares (...) p. 473

A sua aparição bombástica tem o poder da revelação de um segredo. Cria-se uma situação de insustentável instabilidade na casa, que vem coroar o todo da sua destruição. A família não suporta o vexame desse desnudamento em público.

Numa atitude inexplicável, Timóteo escandaliza os presentes ao dirigir-se ao caixão da cunhada, depositar um buquê de violetas e esbofetear o cadáver, numa cena de forte impacto dramático, que é sucedida da descrição de um ataque fulminante que o derruba. Valdo assim o narra, com riqueza de associações poéticas, que ilustram a maestria de LC na composição desse personagem grotesco:

Foi a esta altura que um som inumano, rouco, partiu-lhe dos lábios, coroando todo o cerimonial que levava a efeito diante de nós - e antes que eu pudesse saber do que se tratava, vi que ele rodava sobre os próprios calcanhares, e tombava por terra, evidentemente atingido por uma apoplexia. Mas, fato estranho, não oscilou como seria normal, como oscilaria qualquer indivíduo fulminado por um ataque - atingido, rodopiou um segundo, e com ele, nesse rápido giro, num cintilar imprevisto, as jóias que trazia amontoadas sobre o corpo. Era como se uma torre medieval, incrustada de pedras e mosaicos, tremesse de repente em sua base - tremesse lacerada em sua essência, desvendando seu entulho luxuoso, fulgisse de mil cores como um vitral estilhaçado, e fôsse escorrendo colares de ametistas, pulseiras de safiras e diamantes, broches de esmeraldas, brincos de ouro e de rubis, pérolas, berilos e opalas, projetando sobre a sala inteira o esplendor de suas pupilas um único

minuto vivificadas - para escorrerem depois ao longo do tronco, tremerem ainda num último chispar furtivo, e morrerem afinal, inertes e brutas sobre o corpo desabado. p. 476-477

A comparação de Timóteo com o luxo decaído de uma torre medieval é um dos mais felizes achados poéticos do livro. Todos os elementos e adereços de sua indumentária primam pelo excesso ornamental e a junção de peças discrepantes e de mau-gosto. Mas há de grotesco também a situação de degradação física e a onipresença do feio por trás dessa mal ajustada construção baseada na saturação de elementos que, isoladamente, dão uma idéia de beleza, como as pedras preciosas e as jóias. Feio e belo se disputam num todo disforme, que tem ressonância precisa na caracterização moral desse personagem, encarnação (assumida) de todas as taras dos Meneses.

Grotescas também se apresentam as situações de erotismo no romance, repletas de indícios de degradação física e moral que caracterizam a experiência amorosa dos personagens. O amor, nesse sentido, pode ser entendido tanto como uma corajosa resistência ao poder da morte (na busca por uma libertação possível à opressão que a casa e a família simbolizam) quanto como uma louvação à morte, já que a vivência sexual se dá em situações apresentadas como de desregramento e pecado. Uma das cenas mais grotescas dessa situação é a descrita por Ana, quando da morte de Alberto, no capítulo 15:

Estendido na cama, uma das mãos sob a cabeça, a outra roçando o chão, mostrava o tórax coberto de sangue. Era evidente que ele não podia me reconhecer mais, arquejava, olhos fechados.(...) Uma espuma côr-de-rosa ia-se acumulando nos cantos de sua boca, inflando, enquanto um tom esverdeado ia ganhando aos poucos sua face: a morte se avizinhava. Foi esta idéia, creio, que me deu forças para precipitar-me, porque não podia, confesso que não podia mais e, abatendo-me aos seus pés, coloquei com violência meus lábios sobre aqueles lábios que a espuma tingia. (...) Enquanto me

abraçava ao corpo ensanguentado, colando minha face nêle, misturando minhas lágrimas, enfim libertas, ao seu sangue ainda morno. p. 163

Cena semelhante é a descrita por André em seu "Diário (IX)", quando Nina começa a sentir os efeitos da decomposição física causada por sua doença:

No entanto, naquele momento, não era a fruição de vida o que me interessava, mas a da morte. Agi, e como agi, não sei se era um terror, uma ânsia de me completar em sua agonia. Ela própria não me incitara, não me dissera que era preciso atravessar o muro, possuir, romper e anexar os seres que amamos? Amei, amei como nunca, sem saber ao certo o que amava - o que possuía. (...) Até o instante em que ouvi um grito romper o ar - e acordei. Desfalecida em meus braços, ela arquejava. E pelos meus punhos, pelos meus dedos, escorria um líquido que não era sangue e nem pus, mas uma matéria espessa, ardente, que descia até meus cotovelos e exalava insuportável mau cheiro. Abandonei-a, e ela afundou-se se na massa mole dos travesseiros. O líquido, vagaroso, ainda escorria pelos meus braços. Morta? Viva? A questão era inútil (...) p. 399 - 400

Essa tensa vivência da sexualidade para os dois narradores (Ana e André) reproduz com precisão a luta entre "Eros" e "Tanatos", descrita por Freud⁷ como característica da experiência erótica do homem. Os instintos de vida e morte se associam, sendo a experiência sexual não só vinculada ao prazer (no sentido de plenitude vital), mas a um desejo de fusão, de completude no contato com o outro, de perda da própria identidade, de anulação da individualidade, da morte enfim. O que observamos nas descrições das situações eróticas de CCA é a ênfase dada a aspectos excessivamente aviltantes. Índices de destruição são salientados à exaustão, como o sangue, o pus, o mal cheiro, como se o amor para além do choque entre instintos vitais e mórbidos (nos termos como é descrito por Freud), fosse uma face doentia da condição humana, uma excrescência, algo ligado à

⁷ FREUD, Sigmund. "Esboço de Psicanálise" (trad. José O. Abreu) in Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1974, p. 105-116

noção de "pecado", de queda. Não é sem razão que André (adepto da causa do pecado) refere-se a seu ato como ruptura e afronta. Em seus aspectos degradantes, o amor se configura como louvação à morte, sendo essa morte, paradoxalmente uma profissão de fé na vida, uma oposição ao pesadelo em que os personagens se encontram aprisionados.

Destaque-se que a doença de Nina é também outra ocasião para que o autor use até as últimas consequências o recurso do grotesco, em descrições aviltantes como a do odor do quarto em que ela agoniza, pesteando a casa, e a sujeira de suas roupas, cultuadas por sua rival, Ana, como uma bênção divina, assim descrita no capítulo 45:

Que me importava o seu mau cheiro, que me importava a sua umidade de suor, seu bafo de agonia: afogando-me neles, era como se eu estreitasse um ramallete das mais frescas rosas, e sentisse através de seu bolo ensanguentado, não a vingança que exprimiam, mas um odor camal e excitante de sangue e primavera (...) p . 412

A situação psicológica de Ana, revelada nessa passagem, compõe o quadro do grotesco por delimitar o espaço da loucura e do ódio apaixonado no pesadelo que caracteriza a atmosfera da casa, onde a morte do inimigo é saudada como vitória e é tão mais bem-vinda (para a pessoa que odeia) quanto mais repleta de aspectos que denotam sordidez.

Não falta nem mesmo uma descrição "técnica" do estado desolador de Nina, em sua agonia, dada pelo médico no capítulo 42:

Dona Nina achava-se realmente em muito mau estado: Da borda do seio, que era de onde partia o filamento principal, e que já se mostrava quase que inteiramente de uma cor roxo-escuro, sucedia-se uma série de manchas que ia finalizar nas costas, o que indicava no interior uma série de tumores bastante

díficeis de serem extirpados (...) A pele nas costas já se esgarçava aqui e ali, mostrando lábios entrepartidos como os de um fruto já muito maduro. Até onde iria aquilo, não o poderia avaliar - mas literalmente, e para que compreendam bem minha impressão, ela parecia estar-se decompondo em vida. p. 388-389

Essa decomposição, vista em suas minúcias por meio de um agressivo expressionismo imagético (no sentido dos excessos que comporta), gera nos demais personagens reações de ilimitada paixão, como a crise moral que acomete André e a violência de Demétrio ao tentar se desfazer das roupas da falecida. Vale lembrar que essas roupas são apresentadas como símbolos do personagem, reflexos de sua sedução ou de sua frivolidade. Acabar com elas equivale a ultrajar de modo definitivo a memória de sua dona. Valdo narra isso nessa cena do capítulo 51:

Mas a verdade é que êle (Demétrio) não retirava simplesmente as coisas, mas arrancava-as, literalmente arrancava-as do fundo, e ao fazer assim exprimia uma violência, um asco, que era uma ofensa mortal ao ser a quem aquelas coisas haviam pertencido (...) Não eram vestimentas comuns, restos de uma pessoa morta o que êle atirava fora: eram coisas vivas, que ainda valiam em toda a extensão do seu batalhador significado. (...) p. 451

Citamos ainda uma dessas reações apaixonadas nessa passagem do capítulo 45, "Última confissão de Ana (I)", em que se apresentam sintetizados todos os elementos da atmosfera de pesadelo aqui abordados: A investigação interior, buscada pela fantasia de Ana, em ricas associações de idéias, comemorando antecipadamente o que julga ser a vitória definitiva sobre Nina; o ódio como elemento primordial do pesadelo que dilacera a alma dos Meneses no inferno que caracteriza suas relações; o uso de recursos poéticos, sobretudo ao nível das imagens, como traço fundamental da prosa cardosiana; a degradação moral da

personalidade de Ana, na louvação de elementos mórbidos, convenientemente exacerbados até o grotesco das descrições:

Nenhum ciúme me alimenta, nenhum sentimento positivo ou negativo. Vejo a casa se abalar, tremerem seus alicerces, ruirem os próprios Meneses - repito, nada disso me importa. O que eu tinha de viver, o que considero meu quinhão nesta vida, termina aqui. Pelo menos se depender da minha vontade. Sinto-me assimilada a esta paisagem como um detalhe sem significação. Um dia desses, quando a calíça morta deixar reportar sobre a casa a primeira erva de ruína, irei por êstes campos afora, até tocar com o pé num monte de terra encimado por algumas flores secas. Em torno não haverá cêrca, nem muro, nem nada - um jequitibá apenas, não muito longe, cobrirá com suas folhas negras um têrço daquela área de cemitério mineiro, onde os bois e os cavalos pastam livremente. Direi comigo: 'É aqui que ela descansa. Ou quem sabe remói a memória de seus crimes.' Por cima, imenso e sem fulgor estender-se-à um pesado céu de outono. Sentar-me-ei então à sombra do jequitibá e, tomando do chão um galho seco, traçarei o nome dela sobre a terra. Será, por um minuto, a única coisa que dela haverá de sobreviver ao esquecimento. Depois virá de longe um vento solto, dêsses que rondam à toa pelas várzeas e apagará o nome - e então só ficará o monte de terra, até que outro vento espalhe a terra, essa terra se confunda com todas as terras, e o próprio cemitério desapareça, e as cruzeiras também e a área volte a ser apenas campo livre, onde pastem outros bois, que em meio à erva tenra encontrem, uma vez ou outra, um taco de madeira onde ainda sobre uma data ou o resto de um nome gasto pelas intempéries. Aí, então ninguém se lembrará mais de que ela existiu. Só eu, só eu talvez ainda viva, e de pé à sombra de outro jequitibá, moço e de fôlhas novas, só eu esmagarei com o pé o capim bravo, procurando o lugar onde ela foi enterrada, indo além, separando com os braços as grossas touceiras, voltando, evitando os charcos, até que me detenha junto ao lugar onde inesperadamente acabe de se abrir uma flor vermelha - uma flor de cacto - única e cheia de espinhos. Direi 'foi aqui', e durante muito tempo ficarei olhando o céu até que a tarde desça, e eu ouça, como um aviso, o som dos cincerros que os bois fazem tanger a caminho do curral. p.413

Essa passagem pode ser considerada, em termos poéticos, uma das mais belas de todo o romance. A apreensão do universo interior de Ana, a essa altura nitidamente afetada por uma desordem mental, se dá por meio de um fluxo de consciência baseado na associação de imagens, que devem ser lidas em sua dimensão simbólica. O centro de sua fantasia é a imagem de um decrepito cemitério mineiro, que é descrito como local de liberdade, "onde os bois e os cavalos pastam livremente". A morte é assim associada a um possível conforto ante a realidade opressora da casa. Instala-se aí um paradoxo que situa a dimensão absurda do

drama desse personagem: a morte se lhe mostra rica em elementos de "vida" enquanto a vida, da forma como é vivida na chácara, junto de outros seres humanos (inimigos potenciais) é em tudo mórbida. Mas a morte em questão é a morte do outro, o que é revelador de ódio como centro diretor de suas atitudes. Ainda assim, a morte dela própria se apresenta como algo desejável, um prêmio merecido, já que considera seu "quinhão nesta vida" como algo cumprido.

É significativo que em seu delírio Ana fantasie o ato de escrita do nome de Nina na terra, que o vento apagará. A mais direta relação dos personagens com seus ódios interiores (e com o lado sórdido de suas vidas) se dá pela experiência do texto. É como se a sua suprema vitória fosse eliminar Nina "por escrito", livrando seu texto (que é o centro de sua própria vida) da presença do mal que a outra encarna e faz brotar nela. Quando menciona que uma vez apagado o nome da inimiga pelo vento, "ninguém se lembrará de que ela existiu", Ana manifesta um desejo latente, que se aplica a sua experiência de escritora potencial.

Um outro elemento simbólico importante nesta passagem é a imagem da flor de cacto associada à memória de Nina. Ao longo do romance, Nina se define pela associação com as violetas, flores que, certa vez, pediu a Timóteo que levasse ao seu caixão quando morresse. Lembre-se ainda que o caso de amor vivido com Alberto na sua primeira temporada em Vila Velha é feito de galanteios e gentilezas expressos pelo oferecimento das violetas do jardineiro a ela. Nesse sentido, as violetas simbolizam vida, força, poder de sedução. Ana, no entanto, escolhe como símbolo para Nina a agressiva flor de cacto, "única e cheia de espinhos", denotando rudeza e, por extensão, o mal, convenientemente situado entre touceiras de mato e charcos num cemitério abandonado. Pode-se entender que a imagem desta flor

funciona para Ana como a projeção de um fundo desejo. Se enquanto violeta Nina é amada, sendo uma flor de cacto ela estará legada ao abandono, causando repulsa.

Saliente-se ainda que o perturbado contentamento de Ana se expressa na utopia de uma descrição de exteriores, que contrasta com a situação de "prisão" em que esse personagem se encontra por viver na chácara. A morte da inimiga (do mal que ela representa aos enlouquecidos julgamentos de Ana) é saudada como uma libertação que, no entanto, se constitui como mais um elemento do pesadelo (da loucura) em que se encontra aprisionada.

Em resumo, na delimitação da atmosfera de pesadelo que caracteriza CCA, observamos que a sua ocorrência está intimamente ligada à construção lingüística do romance, da qual desponta a elaboração dos recursos poéticos de que o autor se utiliza. A marca principal de seu texto é o uso de imagens dilaceradas, caracterizada pelos excessos aberrantes das descrições, principalmente das que conotam e denotam degradação. A nosso ver, essa degradação, da forma como o autor a revela, pode ser lida como manifestação do grotesco, que se transfere das descrições de ambientes e atitudes dos personagens para a revelação da sua condição psicológica.

Todas as situações do romance avultam enquanto reveladoras da podridão humana, em confronto com a possível redenção por meio da vivência de forças vitais. Esse confronto pode ser resumido nessa frase do autor, usada para definir o romance: "Um câncer sobre um canteiro de violetas."⁸

⁸ AYALA, Walmir, "Crônica da Casa Assassinated" in Jornal do Brasil, 12, set, 1959

A leitura a que nos propusemos neste capítulo não esgota as possibilidades de compreensão das mais salientes ocorrências de construção romanesca em CCA. Nossa análise partiu da observação do conceito de literatura adotado por LC em sua criação, centrado na noção de "drama" (na experiência do artista), que visa o impacto conscientizador (na experiência da recepção). Essa proposição nos abriu a perspectiva de averiguarmos a sua aplicação efetiva em CCA, romance que revela a capacidade criativa do autor e ocupa um espaço à parte dentro da ficção de seu tempo.

Uma ocorrência que nos ocupou e orientou nossos passos na pesquisa é a da elaboração da trama em torno de um mistério ou enigma central, a que se busca elucidação: tendo sido assassinada a Casa de Meneses (no sentido de descendência) quem a matou? E por quê? Eis uma típica questão de romance-enigma. Com efeito, subentende-se pela disposição das seqüências narrativas e pela formulação sucessiva de muitas dúvidas ao longo destas, que se processa uma investigação sobre a decadência dos Meneses. Porém, um dado revelador de certo arrojado formal é o fato de essa possível investigação se fazer perceber por meio dos procedimentos de feitura romanesca (sobretudo os concernentes ao encadeamento não linear e esparso dos diferentes relatos, com distintas visões dos fatos, em diversas situações temporais ao longo de aproximadamente duas décadas, período total abrangido no livro). A rigor, a verdadeira investigação se processaria com a intervenção do leitor no estabelecimento dos nexos possíveis ante a fragmentação ou desordem em que se apresentam os dados, graças à organização interna do romance. Essa constatação, a nível das propostas gerais de construção, aponta para uma tendência à experimentação formal adotada por LC nesse estágio de sua

produção ficcional. Contudo, junto a essa tendência se percebe uma outra, igualmente pronunciada: a de operar, na elaboração miúda do romance, com recursos tradicionais, ou não modernos, a fim de suscitar a participação do leitor ou sua empatia. Uma série de aspectos da fábula, nas soluções propostas para compor a sua coerência, pode ser associada ao popular gênero do romance-folhetim como a manutenção (por vezes artificial) do suspense, ou a caracterização algo tipificada dos personagens.

Notamos a seguir que essa "investigação", na verdade serve de pretexto para uma apurada pesquisa de estados de alma dos seres envolvidos no "crime". Isso leva o romance a se fixar, de modo especial, na apreensão analítica do pecado na experiência de cada um dos Meneses e de Nina, o que dá ares metafísicos à investigação. Por meio de uma manobra ficcional, que nada tem de ingênua ou irrefletida, e de posse da sua habilidade em compor universos humanos marcados pela introspecção, o autor converte uma narrativa que não deixa de ter feições detetivescas em uma abordagem de instâncias complexas da realidade íntima dos personagens, em seus dilemas de consciência. Mas a ousadia desse intento, conforme vimos, esbarra em algumas hesitações mais ou menos flagrantes. A base ideológica que sustenta o entendimento do pecado na vida dos seres cardosianos pressupõe um desfecho que faça justiça a seus atos, o que faz com que, por vezes, se abra espaço para um esquematismo ou maniqueísmo, próprios de uma ficção arraigada em fórmulas ainda antiquadas. Nesse ponto, já nos permitimos afirmar o caráter ambíguo da criação cardosiana: as propostas ficcionais assumidas em CCA tendem a ser arrojadas, mas nem sempre a realização "no varejo" dos recursos

composicionais de que o autor se vale consegue se livrar de uma formação artística tradicional.

Observamos, por fim, que essa ambigüidade, para além da sua possível valoração, se faz acompanhar e revelar por uma elaboração poética bastante rica, marcada pela densidade e a tensão das descrições dos espaços, ações e emoções que pontuam o mundo de CCA. Essa retórica da desmedida, traço distintivo do estilo do autor (apontado por Mario Carelli), pode ser apreendida em alguns dados que compõem a atmosfera de pesadelo, própria de sua obra: o uso de um registro preciosista, altamente metafórico, centrado nas apreensões do mundo externo e interno dos personagens, mais do que nas ações em si; a vigorosa simbologia dos espaços, sobretudo o da casa, que se liga ou mesmo determina o drama que ali se passa; a presença do grotesco como base para a caracterização social, moral e psicológica dos personagens em seu embate com o mundo, também grotesco, onde prevalecem a opressão e o pesadelo.

Dessa maneira, a investigação acaba, por fim, se dirigindo ao entendimento da relação entre esses seres angustiados e o mundo angustiante que os acolhe e repele. Niço reside o mais saliente questionamento do romance, no todo dos temas de que trata, e dos quais nos ocuparemos no capítulo 2, dedicado à tentativa de compreensão de ocorrências de conteúdo. Vasculharemos o interior dessa casa decadente, tentando encontrar no seu hermetismo e na sua opressão, uma saída (se acaso ela existir) para as diversas angústias manifestadas pelos personagens. No limite, se possível, preteridemos encarar a base filosófica de CCA, a visão de mundo que expressa, dentro de sua colocação na trajetória da mais típica ficção deste século.

2. INTERIORES DA CASA : HAVERIA SAÍDA ?

2.2. CAOS/DECADÊNCIA

Ao voltar-se para a captação abrangente e crítica da realidade humana num mundo eternamente problemático, a ficção de qualquer tempo define-se, num de seus traços mais característicos, pela amplidão de seu alcance metafísico. Trata-se de uma metafísica sustentada no questionamento (e não na resposta) sobre o ser do homem, sendo o humano a matéria sobre a qual se debruça o pensamento que norteia a arte literária e a ficção. Dessa forma, o caráter metafísico de qualquer ficção não deve ser situado a nível da sua filiação ou confirmação de teses filosóficas pré-estabelecidas, muito menos nas semelhanças que possam guardar os discursos ficcional e filosófico usuais. Num sentido geral, a ficção traz em si, pelos seus próprios atributos essenciais, um lastro metafísico inalienável, já que expressa uma compreensão da realidade que tem base numa intelecção e num estar no mundo próprios das vivências do autor, que, enquanto tal, age como pensador.

Simone de Beauvoir, munida de um instrumental conceitual de base existencialista, apresenta essa definição ^{de metafísica} que pode ser aplicada à ficção, sendo tomada como um de seus caracteres predominantes:

A metafísica não é, a princípio, um sistema. Não se "faz" metafísica como se "faz" matemática ou física. Na realidade, "fazer" metafísica é "ser" metafísico, é realizar em si a atitude metafísica que consiste em colocar-se na sua

totalidade em face da totalidade do mundo. Todo acontecimento humano possui, para além de seus contornos psicológicos e sociais uma significação metafísica, já que, através de cada um deles, o homem é sempre engajado inteiramente no mundo como um todo.¹

Devemos lembrar que a metafísica (ou ontologia) contemporânea, exemplificada pela reflexão da pensadora francesa, não se satisfaz com as atribuições da metafísica antiga (conhecer a realidade em si, o ser absoluto) ou com as da metafísica kantiana (conhecer a realidade da forma como se nos apresenta, organizada por nossa percepção). O interesse básico dessa ontologia é determinar a interação entre o homem e o mundo. Esse objetivo se expressa na investigação (e sobretudo na descrição interpretativa, que desfaz de explicações apriorísticas) da essência e da existência dos dados do real do modo como se manifestam à nossa consciência, pela percepção, pelo imaginário, pela memória, pela linguagem e pela materialidade do nosso estar no mundo. A ênfase recai sobre a situação da realidade humana (o ser do homem) naquilo que Simone de Beauvoir chama, no fragmento citado, de "o mundo como um todo".

Neste ponto, nos colocamos diante de um problema que nos interessará de perto, e que procuraremos situar numa leitura das ocorrências que podem colocar CCA na esfera da ficção de preocupação metafísica. Um dado inicial que autoriza essa tentativa é o relevo que tem no romance o debate do tema da morte e a compreensão que os diferentes personagens e narradores apresentam a esse respeito. Por entre essas muitas e intrincadas reflexões, se pode vislumbrar uma metafísica, que busca, num nível geral, debater aspectos relevantes da condição humana (contingência, absurdo, incomunicabilidade, a idéia de "Deus" como

¹ BEAUVOIR, Simone de. "Littérature et Méthaphysique" in Les Temps Modernes. Paris, nº 7, abr-1946. p.1158-9

possível diretor das ações do homem, a fragilidade e a precariedade do viver, a guerra das relações interpessoais, etc.). Esses aspectos todos especificam elementos da mais típica ficção do século XX.

Dentre as muitas características que podem ser enumeradas como indícios da modernidade na ficção deste século, especial importância tem a associação entre arte e pensamento crítico em relação à realidade. Esse pensamento se evidencia como consciência perplexa e participante do escritor nos grandes debates ideológicos de seu tempo, valendo-se da criação artística como meio pelo qual se expressam, de modo deliberado, idéias, visões de mundo e compressões dos problemas humanos.

Evidentemente, esse estado de coisas e as consequências estéticas, daí provenientes, e que especificam a arte desse tempo, têm origem nas múltiplas e divergentes transformações na realidade sócio-cultural e nas mentalidades do homem moderno. O romance, assim, se apresenta como reflexo do pensamento de uma época marcada pela fragmentação da consciência individual e crise nos conceitos clássicos sobre a realidade humana no mundo, como decorrência do primado da técnica e da ciência, além da crescente edificação de uma mentalidade de massa. No limite, isso chega a gerar um aniquilamento do humano, expresso num conflito permanente entre esse humano e a realidade histórica que determina seus passos. A ficção se presta como espaço privilegiado para o debate dessa crise.

A condição do escritor como consciência crítica de seu tempo, não só é algo de que ele está plenamente ciente como é algo esperado e até mesmo procurado por ele. Contudo, há que se salientar que as mais frutíferas

manifestações de exercício de pensamento ocorridas neste século são não as que submetem a criação a um plano de ação ideológico definido e pré-determinado, muito menos a um eventual proselitismo, mas aquelas que exprimem a inteireza e a complexidade das idéias na própria criação, sendo esta mesma (e nada além dela) o registro das perspectivas do autor em relação ao mundo. A esse respeito, é pertinente a compreensão feita por Albert Camus sobre o romance do século XX no ensaio O Mito de Sísifo. Segundo este autor, a problemática da situação do homem no mundo (chamada por ele de "absurdo") deve ser apreendida de modo irrefutável pelo pensamento desse tempo, que por sua vez deve-se adaptar, conceitualmente, ao contexto da derrocada da especulação abstrata tradicional sobre a condição humana. Nesse contexto, o romance propicia leituras bastante apuradas da realidade humana, menos porque proponha soluções aos problemas dessa realidade do que pela descrição que faz do homem em existência e concretude, no seu embate com o absurdo. Segundo Camus, é nesse ponto que literatura e metafísica se afinam, sendo a literatura uma espécie refinada de exercício do pensamento. Os limites que separam essas duas disciplinas, contudo são nitidamente determinados por ele:

O pensamento abstrato reúne-se enfim ao seu suporte de carne. Do mesmo modo, os jogos romanesco do corpo e das paixões se ordenam um pouco mais segundo as exigências de uma visão do mundo. Já não se contam "histórias", cria-se o próprio universo. Os grandes romancistas são romancistas filosóficos, quer dizer, o contrário de escritores de tese (...). Mas justamente essa escolha que fizeram de escreverem em imagens em vez de escreverem em raciocínios revela um certo pensamento que lhes é comum na persuasão da inutilidade de todos os princípios de explicação e na convicção da mensagem instrutiva da aparência sensível. Consideram ao mesmo tempo a obra como um fim e um começo. Ela é a consequência de uma filosofia por vezes inexpressa, a sua ilustração e a sua coroação.²

² CAMUS, Albert. O Mito de Sísifo. Trad. Emílio Cardoso. Lisboa: Livros do Brasil, s/d. p.96-7

Apresentando uma compreensão parecida sobre esse problema, Simone de Beauvoir especifica os pontos em que romance e metafísica não têm como se aliar, embora em muitos outros essa aliança se evidencie de modo espontâneo, dada a nova fisionomia que essas duas formas de pensamento adquirem neste século:

Certamente, não nos satisfaremos com as exigências da experiência romanesca se nos limitarmos a disfarçar com um revestimento ficcional, mais ou menos cintilante, uma armadura ideológica previamente construída. Repudiaremos o romance filosófico se definirmos a filosofia como um sistema em si constituído e suficiente. Com efeito, é no curso da edificação do sistema que a aventura espiritual terá sido vivida. O romance que se propuser a ilustrar a filosofia não fará senão explorar sem riscos e sem verdadeira invenção as suas riquezas fixadas. Será impossível se introduzir essas rígidas teorias na ficção sem prejudicar seu livre desenvolvimento; e não vemos em que uma história imaginária poderá servir-se de idéias que teriam encontrado já seu modo próprio de expressão.³

Por meio destas duas citações de dois importantes autores deste século que, não por acaso, se dedicaram tanto à literatura quanto à filosofia (o que poderia ser tomado como um indicio ou exemplo da problemática apontada por ambos em seus textos), podemos constatar que os conceitos tradicionais dessas duas disciplinas, baseados na prévia distinção de seus objetos/objetivos de explicação e entendimento, se mostram bastante precários. Pode-se averiguar que houve neste século, para essas duas áreas da cultura, uma interessante mudança de perfil: De um lado, a filosofia entendida num sentido amplo, especialmente no que se refere à delimitação do problema da condição humana num mundo em crise, sai da torre de marfim e se define como parte inalienável da "vida real" e concreta do homem enquanto existente (e se volta para a compreensão dessa situação), sendo uma

³ BEAUVOIR, op. cit. p.1157-8

preocupação autêntica de quem quer que pense. Nisso se justifica o pensamento segundo o qual todas as ações humanas (dentre elas a arte) se encontram amparadas em idéias filosóficas. Lembremos que, como diz Simone de Beauvoir, mais do que "fazer" metafísica, é próprio do homem de pensamento "ser" metafísico, o que pressupõe que essa qualidade seja vivenciada em todos os seus atos.

De outro lado, a ficção firma-se como manifestação enfática do pensamento humano no que este tem de mais profundo e relevante. Isso está diretamente ligado ao fato de a literatura (e a ficção) ter abandonado suas tradicionais fórmulas de expressar a realidade do homem descrevendo-o naquilo que ele é ou como ele é, para se interrogar, de modo crescentemente complexo sobre o porquê de seus atos. Tal mudança de perspectiva obrigou a literatura a aspirações mais sofisticadas que o mero deleite do leitor (o que faz com que Camus, conforme vimos, afirme que a ficção já não pode mais ser entendida simplesmente como arte de "contar histórias" e sim como uma arte capaz de "criar universos"). A par disso, a ficção busca uma destacada posição opinativa no contexto cultural de seu tempo, pressupondo, a idéia de engajamento. Vale destacar que o engajamento em questão, a princípio, é refretário à noção de doutrinação, já que, nos melhores casos, está banida a pretensão à defesa de teses. "Pensar" em literatura é praticar o pensamento por meio da elaboração do constructo formal, tendo-se por trás disso uma filosofia subjacente. É pensar a situação do indivíduo no mundo por meio da revelação de suas idéias e ações concretas, questionando-se (sem se esgotar o questionamento) sobre as motivações e contradições que elas encerram pelo fato de o homem moderno viver num tempo conturbado, que lhe nega o direito à individualidade.

Para além da expressão imediata do debate sobre o "porquê" dos atos humanos, é própria da ficção deste século a incorporação de técnicas narrativas que se configuram como atualizações estéticas de conceitos filtrados da reflexão filosófica, de que a arte não pôde fugir neste tempo. Assim é que, por exemplo, na série de romances de À Procura do Tempo Perdido, Marcel Proust propõe uma ruptura com a coerência formal do romance tradicional graças à descoberta da memória como faculdade fixadora do fluxo vital. Nisso, ele segue as trilhas da reflexão sobre o tempo - entendido como duração, fora das delimitações do relógio ou do calendário - feita por Henri Bergson. James Joyce, no seu Ulysses, incorpora de modo radical a prospecção psicológica por meio do fluxo de consciência, servido de um entendimento sobre consciente e inconsciente que lembra o descrito por Freud na Psicanálise. Nesses dois casos, está evidente que a ficção não suplanta nem exemplifica as teorias de Bergson e Freud mas, partindo de preocupações que coincidem com as desses teóricos, Proust e Joyce (que, em termos camusianos, podem ser apontados também como autênticos pensadores), lançam luzes de entendimento para as questões da alma humana sem descaracterizarem a sua arte. Muito ao contrário, é através da pesquisa estética e da elaboração da linguagem que ambos alcançam a descrição apurada de situações capitais da psique de seus personagens e assim praticam o pensamento, sendo esse pensamento menos um tributário das teorias bergsoniana e freudiana do que a exposição autônoma de idéias complexas, nas medidas cada vez mais ilimitadas do que a arte é capaz.

Atenemos agora para dois fragmentos de obras de LC, que podem nos dar indicações dos caminhos por onde vai a reflexão de teor metafísico privilegiada por ele:

Se examino um pouco, não é propriamente o fato de ser caos que considero grave para o Brasil, mas o fato de ser exclusivamente caos.(...) Ora, quem quiser ser, existir, é indubitável que terá primeiro de se abraçar a esse caos, de se constituir nas dobras de sua flagelada vestimenta. Isolar-se seria criar, uma virtude bizarra, um vitral de luxo para uma casa em ruínas.⁴

Que é o para sempre senão o existir continuo e liquido de tudo aquilo que é liberto da contingência, que se transforma, evolui e deságua sem cessar em praias de sensações também mutáveis? (...) Sim, o que é o para sempre senão a última imagem dêste mundo - não exclusivamente dêste, mas de qualquer mundo que se enovele numa arquitetura de sonho e de premência - a figuração de nossos jogos e prazeres, de nossos achaques e medos, de nossos amôres e de nossas traições - a força enfim que modela não êsse que somos diariamente, mas o possível, o constantemente inatingido, que perseguimos como se acompanha o rastro de um amor que não se consegue, e que afinal é apenas a lembrança de um bem perdido.(...) CCA, p.3-4

É preciso que não se perca de vista o contexto em que se colocam essas citações no todo da produção cardosiana. O primeiro fragmento citado nos dá uma prova do que já observáramos anteriormente quanto às peculiaridades dos escritos Íntimos de LC. Seu diário é marcado por uma construção e uma organização de idéias que, por vezes, revelam não apenas os dilemas pessoais, mas também os posicionamentos estéticos do autor, que podem ter ressonância em sua produção ficcional. Com efeito, são abundantes as passagens em que LC tece comentários sobre temas culturais, literários, religiosos, comportamentais e até políticos do tempo registrado em seu diário. Pode-se cogitar que talvez houvesse nessa prática uma tentativa de marcar presença como homem de idéias e consciência pensante da época (nesse período, 1950, ele já ocupava espaço destacado nos meios literários cariocas). Esse posicionamento conflitua com a intenção de usar o diário como espaço próprio e exclusivo para as confissões pessoais. São numerosas as partes em que o autor discute sobre sua atividade de escritor, apresentando dados

⁴ CARDOSO, Lúcio. Diário Completo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 69.

do panorama literário e cultural do Brasil de seu tempo. Percebemos algo disso no primeiro fragmento citado acima.

Nessa passagem, LC pensa sobre a formação cultural do Brasil e sobre a essência do modo de ser do brasileiro ante as transformações sociais por que o país estava passando nesse período, como a crescente urbanização e o abandono dos hábitos e valores tradicionais vivenciados pelas gerações e grupos de poder antigos. Por trás desse debate paira a intenção de, em última instância, pensar sobre a decadência desses grupos, tema que será desenvolvido em CCA. O autor localiza no "caos" (sócio-político e cultural) uma possível tradução para o povo brasileiro. O uso do termo "caos" pressupõe uma compreensão potencialmente crítica do povo brasileiro nos elementos formadores de sua realidade cultural, que têm na diversidade (de interesses políticos e econômicos das várias regiões do país, de etnias, de classes e segmentos de poder) o seu ponto determinante. Contrariando o discurso nacionalista e populista então em voga, o autor não louva essa diversidade e, implicitamente, a associa ao caos, à desordem. Porém, numa manobra discursiva de abrandamento, ele tangencia para a conclusão de que o mal não é o caos, mas o império do caos, diante do qual a sobrevivência só é possível por meio de uma adaptação do indivíduo a essa realidade (não são antevistas soluções coletivistas). O fecho do fragmento citado nos mostra uma visão pragmática do autor na defesa de que o ato de evitar o caos seria uma demonstração de "virtude bizarra", algo tão inútil quanto inadequado. Tal pragmatismo, em parte, o livra de um posicionamento sectário e conservador sobre as desgraças nacionais, embora persista uma resistência mal escamoteada em relação à realidade brasileira desse período.

Note-se que LC concebe a adaptação ao caos como um processo de "ser" e "existir". Tais verbos não costumam freqüentar as análises sociais e políticas mais convencionais. Evidentemente, não tomamos essa declaração do escritor como uma análise aprofundada e abalizada dos problemas brasileiros, e sim como a demonstração de um questionamento que, em maior ou menor grau (e claramente transfigurado), se expressa artisticamente em seu principal romance. Esse questionamento, pelo emprego dos verbos "ser" e "existir" se dirige precisamente à problemática da experiência individual ante a certeza da decadência que caracteriza a vivência sócio-cultural do homem brasileiro dessa época, situado na fronteira entre o mundo dos valores patriarcais e oligárquicos e o mundo das rápidas transformações sociais e comportamentais do crescente Brasil urbano. Em termos tópicos, no romance CCA o autor metaforiza esse choque (do qual advêm os problemas existenciais abordados pela obra) na oposição entre o acanhado espaço de Vila Velha e o fulgurante Rio de Janeiro. Como já observamos, a disputa entre os Meneses e Nina é decorrente dessa divergência inicial, e tem como resultado uma acirrada guerra de valores e comportamentos antagônicos, que se configuram de diferentes modos: velho X novo, recato X sensualidade, virtude X pecado, morte X vida, etc.. A passagem do diário nos revela que dentre todos os aspectos do caos nacional desse tempo, LC se preocupa de modo especial com o ser e o existir individuais frente às imposições dessa realidade. As tomadas de atitudes dos personagens se configuram como manifestações da experiência individual em meio à crise de valores que abala a conjuntura social em que eles se encontram inseridos. Isso se expressa, inicialmente, na perda de comando das antiquadas lideranças oligárquicas, que só encontra saída no exercício do autoritarismo estéril,

louvador de resquícios de um tradicionalismo agonizante, de feição pseudo-moralista. O personagem Demétrio encarna plenamente essa figura de líder decadente, cujos atos evidenciam uma extrema deturpação da moral que defende, o que atinge as atitudes e valores dos demais personagens, que estão sob a sua tirania. A perturbação definitiva se instala quando se introduz nesse ambiente uma força de oposição, bastante desestabilizadora, representada por Nina, a forasteira vinda do Rio, com um outro tipo de experiência social, afinada com os valores de uma realidade que vem à província para destruir o antigo *status quo*. Assim, ante essa disputa de interesses, em CCA os personagens procurarão, conforme termos do autor na citação de seu diário, "existir" e "ser", adaptando-se a ela. Dessa maneira, a construção individual sofre alterações e influências desse caos próprio do contexto em que se dão as relações entre os personagens e seus interesses conflitantes. A par disso, persiste como problema insuperável para os seres de CCA a certeza da decadência que os acompanha e a que estão condenados, uma decadência que, para além dos aspectos histórica e culturalmente determinados, ganha a dimensão de uma problemática da condição humana no século XX, tempo em que constituir-se humano se configura como meta, imperativo e motivo de desconsolo.

Seguindo raciocínio semelhante ao expresso em seu diário, no romance o problema do caos é focalizado pelo autor em sua dimensão existencial, estando subentendido o questionamento sobre a situação do indivíduo na sua luta por existir e ser no caos/decadência, assumindo-se ou não como autor do seu destino. Nesse caso, o "caos" comparece na forma de dificuldades de comunicação entre os seres e a "decadência" como reflexo da sua fragilidade no enfrentamento dos problemas

com que se defrontam. Trata-se de um questionamento de nítido matiz metafísico, adotando-se o já visto conceito de metafísica apresentado por Simone de Beauvoir. Assim, todos os problemas morais, sociais e psicológicos levantados no romance têm o seu lastro metafísico, de vez que o centro da discussão recai sobre a busca de um conceito de indivíduo empreendida pelo autor que, nessa situação se comporta como pensador.

Contudo, a descrição do caos não se limita ao caos nacional. Há uma dimensão universal nesse debate, porque são abordados situações e dilemas relativos a uma compreensão das relações humanas num mundo em crise. As relações de poder que se estabelecem, embora digam respeito a um contexto cultural e político brasileiro (a crise das oligarquias rurais após o fim da República Velha), podem ser compreendidas para além de delimitações históricas precisas e em si fechadas. Tais relações reproduzem uma situação humana geral, já que a crise que as caracteriza é uma crise de valores humanos e não apenas nacionais.

O segundo fragmento por nós citado, retirado do primeiro capítulo de CCA, exemplifica essa universalidade, conferida pelo debate de um tema existencial de suma importância: o da realidade da morte como limite máximo imposto à construção individual, a quebra inevitável do projeto de edificação do ser ante a evidência do nada. O narrador André dá início à Crônica propondo angustiadas perguntas surgidas da constatação da morte de sua amada Nina, o que o leva a redimensionar seus valores pondo em questão a validade de seus projetos e da aventura até ali empreendida no sentido de afrontar as normas impostas pelo meio onde a relação amorosa (em si transgressora) se deu.

As perguntas formuladas são ilustrativas de uma típica ficção do século XX, baseada na busca por uma resposta (que ao longo do romance não se expressa de modo necessariamente claro ou coerente) ao porquê dos atos e do destino do homem: o que é a morte? o que é o para sempre? (isto é, qual o destino do ser após o fim? se há o nada inevitável e definitivo, qual o sentido da dor, da separação, das proibições impostas pelo mundo à livre manifestação dos impulsos individuais? qual a validade das experiências pessoais?).

Nessa situação, o personagem vivencia um dilema de difícil solução, já que tais perguntas, para serem respondidas, pressupõem uma transformação na vida de quem as formula. Trata-se de um angustiante processo de tomada de consciência (crítica) sobre algumas contradições fundamentais e fundantes da realidade do existir humano, que têm grande impacto no comportamento e nas reflexões de um adolescente em seus primeiros contatos com os perigos de viver (dentre os quais, os maiores, apresentados a ele de modo indissociável, são o amor e a morte). André, em seu debate, pode ser entendido como um ser em formação, passando por um processo de humanização, de que faz parte o conhecimento da angústia e a constatação dos aspectos absurdos da vida. Assim, não é sem significado o fato de essa crise acometer um adolescente, que após isso, mesmo não encontrando solução para o seu desconsolo, será, em termos existenciais, um homem, assumindo as experiências basilares do ser: consciência, liberdade e projeto.

Destaque-se que a crise de consciência de André é expressa num

vocabulário que se afina com a investigação filosófica de caráter existencialista⁵, pontuado de expressões como "existir", "contingência", "possível", etc.. Em termos dos interesses temáticos do romance, é significativo que essas preocupações(que, na cronologia linear da trama, se situam perto do fim da saga deprimente dos Meneses) sejam postas no capítulo inicial.

⁵ Ao longo do trabalho, utilizaremos as expressões Existencialismo e filosofia da existência para nos referirmos, de modo abrangente, ao conjunto de doutrinas (que nem sempre compõem uma unidade, se apresentando multifacetado) que surgiu no século XIX, da reflexão kierkegaardiana sobre o caráter pré-reflexo, individual e dramático da existência humana. Os pontos específicos de maior relevância desse complexo filosófico, no que se refere aos interesses do trabalho, serão expostos no corpo do nosso texto. Porém, se faz necessária uma contextualização e um esboço de apresentação, resumida, do Existencialismo.

O trabalho precursor de Kierkegaard se volta contra a concepção de humano de que decorre o sistema dialético, de caráter universal, necessário e determinista formulado pelo pensamento de Hegel no século XVIII. Nesse sistema, o homem, segundo Kierkegaard, é reduzido a mero momento evolutivo da idéia absoluta, entendido dentro de um abstracionismo racional objetivo. Nele não cabe a percepção da existência e da individualidade. Kierkegaard estabelece, em sua reflexão, o primado do subjetivo, que busca exprimir a realidade do homem em existência, concreto, refutando as determinações prévias de sua definição (na sua essência). Ao longo do século XIX, uma outra concepção sistematizadora e essencialista do ser do homem ganha força, o Positivismo de Comte, e sua crença no poder de leis gerais organizando o real. Contra esse pensamento, sobretudo contra as bases históricas da sua formulação (condicionada pelo pragmatismo burguês, otimista em relação ao primado do racional, da ciência e da técnica) se volta a filosofia de Nietzsche. O pensador alemão prenuncia o fracasso da experiência burguesa a partir do vazio percebido por trás da sua concepção de humano. Além disso, diferentemente de Kierkegaard, sua moral, pautada na observação da existência concreta, estabelece o ateísmo como pressuposto para a reflexão sobre a vida do homem.

O século XX no Ocidente, em sua situação histórica, especialmente pelo trauma das guerras mundiais, virá trazer a confirmação das intuições de Kierkegaard e Nietzsche: o homem, em sua realidade concreta (bastante dramática) não pode e não deve ser concebido como ser previamente definido, por um pensamento sistematizador; o apego ao extremado racionalismo e suas manifestações, no apogeu da ciência, da técnica e da sociedade de consumo, não representa conforto aos mais fundos dilemas de viver. Na verdade, esse racionalismo se sustenta num sub-reptício interesse desumanizante, uma vez que o homem se converte em objeto do sistema (econômico social e político) e seus valores despersonalizadores. Há uma desvalorização das individualidades, que gera uma série de sinais de opressão. Nesse ponto, está fundamentada a base histórica do surgimento do Existencialismo, que se edificará com o incremento do método fenomenológico, Husserl (cuja metafísica se centra no conceito de intencionalidade: toda consciência é consciência de algo, os sentidos são conferidos pela percepção e pela ação do sujeito que percebe). Os principais existencialistas do século XX, assim assumidos ou não (Sartre, Heidegger, Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, Camus, Marcel, etc.) pautarão suas reflexões a partir desse legado e dessa conjuntura da história e das mentalidades desse tempo.

É comum a grande parte desses pensadores o entendimento da existência como problema ("angústia" em Heidegger, "náusea" em Sartre, "abandono" em Jaspers). Ao enfatizar a abordagem da existência, toma-se esse conceito como o modo de o homem "estar no mundo", estabelecendo-se a partir disso (e só a partir disso) um entendimento (nunca conclusivo) sobre o seu "ser no mundo". Além disso, se enfatiza a percepção da existência em atos individuais, singulares, subjetivos, supondo-se que ela é marcada e determinada pela finitude, a temporalidade e a contingência. Disso decorre a crença de que a essência humana possível é resultado da ação concreta, e da vivência da liberdade, sem a qual não se configura a humanização.

Salientemos que há uma série de pontos de divergência entre os pensadores existencialistas e muitas correntes oponentes (na realidade, há distintos existencialismos). Tentamos, nessa síntese, entender os pontos comuns a todos, na sua evolução histórica.

A partir desse debate se estrutura a metafísica que perpassa as reflexões do romance sobre o caos/decadência, que são, no limite, reflexões sobre as muitas faces e motivações da morte (o nada) ante a qual os personagens se colocam, admitindo-a com resignação ou evitando-a desesperadamente, em todas as ocasiões do romance. Junto a isso, e como sua consequência, desenvolve-se uma análise da condição humana centrada no debate religioso. A presença de Deus e seu poder são avaliados e refletidos, surgindo dessa reflexão a base de todos os dilemas e angústias dos personagens. Nessa entrada decidida no terreno da investigação religiosa, a reflexão existencial não se descaracteriza, antes ganha um suporte conceitual pronunciado.

Desse embate de visões sobre o ser do homem, dividido entre os imperativos da construção individual (que pressupõe assumir-se como autor de seu destino) e a dependência de um alento espiritual que justifique as incongruências com que o indivíduo se depara em sua vida, surge aquilo que, a nosso ver, é um dos traços conteudísticos mais salientes em CCA: em termos do retrato da realidade humana num mundo e num tempo de crise e perigo, o romance oscila, de modo crítico, entre uma concepção atéia e fatalista do viver e uma concepção tributária do Cristianismo, naquilo que se refere à necessidade de uma explicação transcendental para a vida e a morte. Se visto no contexto geral da obra de LC, esse duplo direcionamento da sua visão sobre os problemas existenciais se mostra como um dado a enriquecer o seu principal romance. Algumas das hesitações e demonstrações de sectarismo doutrinário católico observáveis em fases anteriores da produção ficcional do autor parecem então estar sendo superadas, não porque de fato se resolvam, mas porque, em termos estéticos, os novos conflitos

conceituais assumidos, enriquecem sua arte, sendo expressos numa dramaticidade peculiar, que a torna, em muitos sentidos, singular na literatura brasileira de sua época.

O choque entre dados do Cristianismo e uma concepção atéia do ser do homem ilustram também os limites da prosa de pendor metafísico, na qual situaríamos o romance de LC. Ao tratar da luta do homem por humanizar-se, toda a reflexão sobre a condição humana passa pelo entendimento das forças e limites que dirigem a existência do homem e suas ações, seu ideário e seu imaginário. Assim, Deus comparece nesses debates, mesmo que para ser negado. Lembremos que, conforme M. Levinas, "o discurso sobre Deus não perde sua essência religiosa quando aparece como um discurso sobre a ausência de Deus" ⁶. Sendo isto verdadeiro, todo o pensamento sobre a existência individual se encontra pautado, por definição, num discurso de base religiosa, sendo o pensador (artista ou filósofo) ateu ou crente.

Uma importante questão que se nos impõe é sobre a pertinência da filiação de CCA nos quadros do chamado romance existencialista, dado o teor dos debates e retratos da condição do homem apresentados no livro. Observamos a Principio, uma dificuldade prática nesse sentido, porque proliferam divergentes pontos de vista quanto ao conceito de romance existencialista. De maneira geral, essas distintas perspectivas partem do prévio entendimento da filosofia da existência e sua base teórica como passíveis de se refletirem na ficção, por meio de

⁶ LEVINAS M. apud FIGURELLI, Roberto. "Sartre e o Existencialismo" in Textos SEAF. Curitiba, nº 1, jan-abr 1981, p.73

uma transfiguração artística⁷. É do interesse dessa filosofia a apreensão e compreensão da realidade humana em sua concretude, sua existência para além das idéias pré-concebidas sobre o viver, que é entendido como um processo de edificação do ser, correspondente à humanização. Assim, o homem é o criador da sua essência na medida em que, por meio de atos concretos, no exercício de sua liberdade, é o único responsável por sua situação no mundo.

A ficção se encontra com a base do pensamento existencialista quando se presta (às vezes com melhores resultados que os da filosofia) a retratar a existência concreta do homem no seu processo de humanização. Mas o romance existencialista só se configuraria quando a motivação dos problemas vividos e expressos pelos personagens nesse processo se coloca como meta de reflexão da obra. É comum a colocação do romance existencialista na melhor tradição da literatura do século XX, não só porque é nesse tempo que ganha força e popularidade a filosofia da existência, mas porque, a exemplo dessa filosofia, o romance se põe a retratar e a discutir os mais profundos dilemas desse período, e a forma como estes se fazem sentir na vida e na consciência do homem moderno.

⁷ Citamos duas definições teóricas do chamado romance existencialista. Segundo José Fernandes (em O Existencialismo na Ficção Brasileira, p.31):

"A filosofia existencialista perscruta a essência do ser em conceitos que se extraem no empirismo da existência, razão por que o romance existencial é o fazer e o desfazer da narrativa, transfiguração do fazer e desfazer do homem no mundo. O homem se edifica na história e na narrativa, não só porque o romance é técnica e metafisicamente capaz de concentrar a universalidade dos complexos problemas da existência, mas sobretudo porque o seu propósito primeiro é procurar as relações os aspectos mais contraditórios da realidade, a descoberta da unidade de todas as suas transformações."

Guillermo de Torre (em História das Literaturas de Vanguarda, v.5) se mostra mais cético:

"Tendência: É essa a palavra que melhor convém a tal corrente (o romance existencialista) de preferência a de escola, uma vez que nunca existiu como tal; tendência mais literária que filosófica, ao fim e ao cabo, uma vez que nem Sartre nem Simone de Beauvoir incorreram jamais no deslize fácil do desdém pelas letras, tão pouco - e apesar da sua politização crescente - pela sua condição de literatos (...). Sartre assim encerra a sua apresentação de "Les Temps Modernes": "Na literatura comprometida (com o Existencialismo), o compromisso não pode nunca levar-nos a esquecer que a nossa preocupação deve ser a de servir a literatura, infiltrando-lhe sangue novo"; ainda que logo acrescente, "tanto como a de servir à coletividade, dando-lhe uma literatura que lhe convém". (p. 15-16)

Época de predomínio da técnica e da ciência, este século é caracterizado por uma crescente e nem sempre perceptível reificação ou desumanização do ser humano. O existir se apresenta como desafio, drama e angústia, em meio ao esvaziamento das possibilidades do homem como diretor de seus atos, o que anula a sua liberdade. Existencialista seria, portanto, o romance que debatesse implícita ou explicitamente essas questões caras à filosofia da existência, reproduzindo artisticamente as dificuldades do homem moderno na sua luta por humanizar-se ante as imposições em contrário próprias do mundo e do tempo em que vive.

Porém, é necessário se salientar que, para além dessas delimitações temáticas, o possível Existencialismo que um romance possa ter ou expressar deve ser buscado também na forma como se constrói a obra e as relações que se estabelecem entre o pensamento diretor da arte elaborada e os recursos pelos quais ele se evidencia. Dessa maneira, de modo direto e indireto, consciente ou inconsciente, boa parte dos grandes romances deste século acaba sendo devedora dos conceitos existencialistas, na medida em que o processo de construção e desconstrução da narrativa, numa ilimitada complexificação do constructo formal, segue de perto (traduzindo) a fragmentação da consciência moderna no caos da desumanização. A angústia do homem se faz sentir na angústia do texto que o informa e revela. Não há como a linguagem do romance, espelho da linguagem desse homem, não o revelar em sua fragmentação irresolúvel. Ainda assim, seria uma alternativa genérica e infrutífera o julgamento do romance existencialista a partir desse dado da elaboração formal, uma vez que isso resultaria numa indiscriminada filiação de boa parte da ficção do século XX a essa possível corrente ficcional. Seguindo-se tal raciocínio, muito facilmente se pode buscar, de modo

indevido, a confirmação de teses da filosofia em obras ficcionais cuja preocupação conteudística e a configuração formal se direcionam por outros caminhos.

O que nos importa observar é a existência de um típico romance do século XX voltado para a discussão metafísica. Essa discussão, eventualmente se serve ou ao menos dialoga com uma concepção existencialista (mais ou menos pronunciada) dos problemas humanos, na medida em que é essa a corrente filosófica que mais se impõe como proposta de entendimento aos "perigos de viver" que acossam o homem moderno. É mais correto se falar em ecos da mundividência existencialista na literatura desse tempo do que na presença definida e evidenciável de uma corrente ou estilo literários "existencialistas".

Isso pode ser averiguado no romance que analisamos neste trabalho, na forma de um possível diálogo entre as apreciações sobre a condição humana expressas em CCA e tópicos fundamentais da filosofia da existência, como o problema da morte, o suicídio, o inferno da convivência e as delimitações da liberdade individual. Esse diálogo nem sempre contempla a confirmação de teses existencialistas (algumas divergências são flagrantes), mas há a persistência de um ponto de partida comum. Por haver essa proximidade de interesses entre a literatura de LC e a metafísica mais típica desse século, optamos por analisar as manifestações que podem incluir CCA na esfera do romance metafísico de preocupação existencial, tentando compreender como isso se expressa em termos da construção romanesca, em sua forma e em seu conteúdo.

Diante do que vimos estudando, temos que, por meio de uma possível definição do romance deste século com base na observação de seu caráter

metafísico, notamos que há uma aliança entre os interesses da arte e os da filosofia, por duas razões fundamentais:

- A) A metafísica alarga e generaliza suas pretensões, alterando seu conceito tradicional. Em vez de se pretender como estudo da realidade essencial, fora dos dados da aparência concreta das coisas, a nova metafísica (conforme o que inferimos da leitura de "Littérature et Métaphysique" de Simone de Beauvoir) admite a compreensão da realidade concreta, e se centra na observação do ser do homem, partindo da constatação da sua existência.
- B) A literatura, para além da revelação do homem naquilo que ele é ou como ele é, se interroga sobre o porquê de seus atos e de seu destino num mundo em crise. Essa crise se evidencia na dificuldade que o homem encontra para constituir-se humano frente aos imperativos da reificação e da desumanização, vindos da realidade histórica em que ele se encontra inserido. Diante desse contexto, é compreensível que a ficção do século XX seja marcada por uma associação entre arte e pensamento crítico sobre a realidade. Contudo, a melhor ficção deste século é não aquela que sujeita a arte ao pensamento, mas a que o expressa ou veicula na elaboração da construção artística. Nesse ponto se situam os limites da aliança entre literatura e filosofia.

Percebemos que, ao se aproximar da reflexão filosófica, a ficção contemporânea, por preocupar-se essencialmente com a realidade humana em suas ações concretas no mundo (sendo este o seu fundamento), acaba por afinar-se com os interesses básicos da filosofia da existência. Há, com efeito, uma série de diálogos possíveis entre a mais característica ficção desse período e os pontos-chave do Existencialismo, tanto no que se refere aos temas de interesse comum a

essas duas expressões do pensamento deste século como às possíveis manifestações formais (de elaboração do constructo formal) da ficção como reflexo do entendimento da condição humana próprio da filosofia da existência. A angústia do texto, expressa na complexidade da sua apresentação, reflete a angústia do homem por humanizar-se e a fragmentação da sua consciência. Mas esses diálogos perceptíveis não chegam a concretizar a presença de um romance definidamente "existencialista", e sim de ecos desse pensamento filosófico na base do pensamento ficcional desse tempo.

Observamos esse estado de coisas no principal romance de LC, um romance que se centra no debate sobre o caos/decadência em que se encontra o homem moderno na sua luta por constituir-se humano, enfrentando o absurdo, a contingência, a morte, o suicídio, a impossibilidade de comunicação com o outro e os dilemas da liberdade (além da problemática religiosa, expressa como elemento a tornar complexo e contraditório o viver desse homem no seu processo de assumir-se ou não como autor de seu destino).

O diálogo pode-se iniciar pelo ponto mais complexamente trabalhado na metafísica de CCA, em torno do qual se articula a compreensão da existência tentada no romance: como viver ante a certeza da morte? como situar o valor da vida humana tendo-se como limite a certeza da sua destruição?

2.2. A LUTA CONTRA A MORTE. O MUNDO SEM DEUS

A trajetória literária de LC tem no ano de 1936 um importante momento divisor de tendências. É quando o autor opta por abandonar os experimentos estéticos testados nos dois romances até ali publicados (Maleita (1933) e Salgueiro (1934)), ambos carregados de um neo-realismo que o colocava, por vezes (e sem a sua plena aceitação), no rol dos ficcionistas identificados como regionalistas ou de temáticas sociais. Nesse ano é lançado o romance A Luz no Subsolo que, seja pelo enredo, marcado por um elaborado intimismo, seja pela construção romanesca, centrada na densidade das ações e no detalhismo dos retratos psicológicos, dá início à mais característica ficção cardosiana, aquela pela qual o autor é reconhecido e que se desenvolve nas obras posteriores. Esse romance se alinha num projeto artístico que demonstra a maturidade precoce do autor (que à época estava com 24 anos) e o estabelecimento de uma postura que Temístocles Linhares classifica como "sonoridade estranha em nossas letras"¹, dada a ausência de autores seus contemporâneos identificados esteticamente com ele. A Luz no Subsolo foi concebido para ser o primeiro volume de uma série de romances a que LC denominou de A Luta Contra a Morte e a que não pôde dar prosseguimento além desse romance. Segundo Mario Carelli,

O editor José Olympio anuncia (para os próximos anos) o segundo volume em preparo, Apocalipse. Este romance jamais virá à luz e o ciclo ficara, portanto,

¹ LINHARES, Temístocles. História Crítica do Romance Brasileiro (3v). São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1987, p.57

inacabado, mas a amplitude do primeiro volume e o projeto de conjunto mostram o desejo de Lc de demonstrar o quanto é capaz.²

Durante a década de 40, conforme registrado em seu diário (p.42-3), o autor tentou reabilitar ou concluir o que chamava nesse tempo de "o velho painel de A Luta Contra a Morte", sem jamais levar a termo essa intenção. Contudo, é possível se constatar que a idéia mestra desse projeto, sintetizada no título imaginado pelo autor persiste como substrato temático do todo da ficção cardosiana a partir daí. A luta contra a morte merecerá de sua parte um tratamento crescentemente complexo, atendendo aos seus interesses de debate metafísico.

Completam esses interesses aqueles expressos no título de um outro painel, formado por uma trilogia (também inacabada) de novelas: Inácio (1944), O Enfeitiçado (1954) e Baltasar (nunca publicada) a que o autor denominou de O Mundo Sem Deus. Uma visão de conjunto à luz dos debates propostos pelos dois painéis ficcionais imaginados (mas não de todo realizados) por LC nos mostra que a base de seu pensamento está pautada na discussão sobre a fragilidade da experiência humana, acossada pela certeza preocupante de um fim, que problematiza a validade das ações e projetos humanos, justificando a noção segundo a qual o destino do homem é, essencialmente, "a luta contra a morte", ou contra o absurdo que ela encerra. Essa luta se reveste de intensa dramaticidade na medida em que se verificam, por meio dela, as contradições dos atos individuais, todos em si contingentes e inexplicáveis. Trata-se, a princípio de uma luta vã, pelo fato de ela se dar num mundo desprovido de sentido, ao qual falta uma ordem, um

² CARELLI, Mario. Coração de Fogo - Vida e Obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p.164

"mundo sem Deus". A única possibilidade de alento face a evidência do sem-sentido dessa trajetória é a esperança na manifestação de Deus na vida dos indivíduos, o que nem sempre se dá de modo tranqüilo.

Todos esses elementos reconhecíveis nas expressões "luta contra a morte" e "mundo sem Deus" se fazem notar em CCA, romance que apresenta sintetizados todos os dados de dimensão metafísica anteriormente levantados na produção cardosiana.

A morte é perceptível e decisiva para o enredo desse romance a ponto de já vir aludida no título. Em linhas gerais, num primeiro momento, pode-se notar que a morte chega a se impor como núcleo temático, desmembrando-se e ramificando-se em vários focos de discussão e apresentação do tema. Todos os Índices de decadência (com todas as significações que esse motivo alcança ao longo da trama) que, como vimos, apresentam-se carregados de um grotesco característico, apontam para a discussão acerca da morte. Morte é palavra polissêmica no vocabulário de CCA, e por vezes se mostra escamoteada por outros termos e situações. Morte é cessação da vida, mas é também perda do prestígio social, anulação das possibilidades individuais, cárcere privado, degradação física e moral. Em determinadas situações, tratadas de modo complexo, a morte se apresenta como algo paradoxal ou avesso às noções convencionais dessa realidade: a morte é libertação, prazer, vitória, benção, poder, estando assim, ligada àquilo que de mais vital e positivo os personagens têm.

Que isso não seja tomado como algo de excepcional ou revelador de uma incontestável originalidade do autor. Na verdade, a morte se constitui como uma das reflexões que, ao longo dos séculos, mais alimentou e motivou o imaginário e a

produção artística dos mais variados e importantes autores. Essa tendência segue pari passo a evolução do pensamento humano, estando a arte impregnada de um espírito de discussão reveladora desse que é, para alguns, o próprio cerne e origem de todo pensamento sobre a realidade do homem. José Luiz de Souza Maranhão, observando a persistência e a relevância dessa reflexão, a associa ao próprio aparecimento da filosofia, sendo sua mais frutífera manifestação:

A tentativa de elucidar o significado da morte, desde os vedas até o atual movimento existencialista, constitui uma das tarefas centrais de alguns dos nossos principais sistemas de pensamento filosófico. A filosofia, afirmava Platão, não é senão uma meditação da morte, "meditatio mortis". (...) Vinte séculos depois, Santayna disse que "uma boa maneira de provar o valor de uma filosofia é perguntar o que ela pensa a respeito da morte". Uma filosofia não se reveste de uma total seriedade enquanto não se defrontar com a questão da morte; Podemos pensar, inclusive, que sem a morte talvez jamais o homem tivesse começado a filosofar. Ela seria o verdadeiro gênio inspirador, o substrato fundante de todo o pensamento filosófico.³

A ficção do século XX, ao abordar a motivação e os dramas da humanização, acompanha de perto o crescente interesse da reflexão filosófica a respeito da morte, uma vez que esse tema e suas complexas manifestações são um forte motivo de preocupação para o homem moderno. Isso se dá em consequência da crescente desvalorização da vida, que está em estreita relação com a banalização da morte. Em suma, o valor de um indivíduo e a sua edificação como ser são criticamente avaliados à luz dessa realidade própria de um tempo em que a morte tanto é enfrentada com aparente sucesso (nos avanços da medicina, por exemplo) como é disseminada de modo banal (nas guerras e genocídios).

Nos termos da filosofia da existência, centrada na compreensão do

³ MARANHÃO, José L. de Souza. O que é Morte. São Paulo: Brasiliense, 3. ed., 1987, p.62-63

caráter pré-reflexivo, individual e dramático da existência humana, tratando de problemas como a angústia, o nada, o fracasso, a linguagem e a comunicação de consciências a descrição das experiências do homem em seu aspecto concreto pressupõe a abordagem da realidade do fim da vida como elemento capital da condição humana, em torno do qual se delineiam ou desmoronam os projetos individuais. A consciência de ser-para-a-morte, apontada por Heidegger, é algo que ancestralmente define e caracteriza o ser do homem, sendo uma de suas mais prementes inquietações e indagações. Tema dos mais controversos, a morte representa, em termos existenciais um paradoxo que divide opiniões de diferentes pensadores existencialistas. É paradoxal que o momento capital do processo de individuação (quando o homem experimenta algo de inalienável e profundamente pessoal) coincida com a anulação das suas possibilidades como ser.

A esse respeito é notória a divergência entre Heidegger e Sartre, numa das mais conhecidas polêmicas dentro da esfera do existencialismo. Para Heidegger, a morte se configura como caminho para a descoberta do ser, sendo um dado intrínseco à existência (e não uma anormalidade, um acontecimento externo à nossa realidade). Mais do que isso: é pelo reconhecimento da (própria) morte que o homem define-se individualmente, já que é ela a mais pessoal e intransferível das experiências, um direito e um bem que se possui. A constatação de que somos seres-para-a-morte gera-nos a angústia, que se diferencia do medo por ser um temor do "nada", da inexistência, e não de um objeto ou circunstância verificáveis. Fugindo da angústia, o homem procura seguranças nas experiências coletivas e despersonalizadoras. A morte passa a ser vista como a morte dos outros, algo que não lhe afeta diretamente nem altera seus atos. Segundo Heidegger, a

autenticidade que se possa conferir à vida passa pela assunção da sua finitude, dado fundamental da existência, em torno do qual se articulam os projetos de cada um.

Já para Sartre, a morte não pode ser entendida como uma circunstância natural da existência, porque, sendo a configuração do nada, vem de encontro a qualquer projeto de edificação do ser. A morte, para o pensador francês, é o limite intransponível da existência e, contrariamente ao que pensa Heidegger, não é uma experiência de dimensão fundamentalmente pessoal. Ao morrermos, uma vez despersonalizados, nos tornamos, para sempre, objetos da apreciação do outro, sobre a qual não teremos controle. Nesse sentido, o ser é totalmente esvaziado. A consciência da morte, embora inevitável, em nada concorre para a edificação do ser, porque lhe é oposta e paradoxal, definindo-se como absurdo. Lembremos que, ao diferenciar nitidamente os espaços da vida e da morte, Sartre quer fazer uma pré-dica favorável às ações concretas na vida, banindo de seu pensamento qualquer valor transcendental que a morte possa ter como diretora das vivências humanas.

É justamente a crença na transcendência possível ante a realidade da morte o que caracteriza o chamado Existencialismo Cristão, que tem em Gabriel Marcel o seu principal nome. Essa corrente afirma a esperança como idéia contrária à morte, que por sua vez não é identificada com o fim, e sim uma etapa (decisiva) da passagem do ser pelo mundo, rumo à transcendência.

Para além desses opostos pontos de vista, é basilar a certeza de que a morte se impõe como constante na vida de cada um, em pequenos e grandes sinais diários, ao longo de toda a trajetória humana, sendo uma evidência tão clara quanto negligenciada. Em muitos sentidos, pode-se afirmar que o processo de acomodação

ou colocação do indivíduo ante os problemas da vida, corresponde a uma adequada compreensão da sua finitude, seja qual for o pressuposto que se adote nessa reflexão.

Essa predisposição ao entendimento do fim se faz perceber na aludida reflexão cardosiana sobre a luta contra a morte, que, a nosso ver, se faz sentir de modo flagrante em CCA. Lutar contra a morte, no universo do romance, assume a dimensão de lutar contra o absurdo que ela encerra. Luta inglória, o combate à morte perpassa todos os atos dos personagens, sendo a configuração da sua realidade existencial. Perguntar sobre como eles vivem equivale a perguntar sobre como combatem os muitos sinais de morte que os rodeiam. Em outro sentido, a resposta a essas questões é fundamental para que se situem os conflitos entre os personagens, porque suas relações se orientam segundo diferentes posicionamentos que possam adotar nesse combate.

Cremos ser oportuno observar que na construção do romance a morte é colocada em posição de destaque, refletindo a importância do tema. O primeiro e o último capítulos são centrados em situações de agonia e falecimento. Não é sem sentido que essas duas mortes descritas vitimem os dois principais personagens, os que centralizam os momentos de maior tensão psicológica no romance, num conflito sem trégua: Nina (no capítulo 1) e Ana (no capítulo 56). Conforme observamos no capítulo anterior, a disposição temporal não linear da trama faz com que a morte de Nina (situada perto do final da saga da família) seja o primeiro episódio narrado e analisado em CCA. Com efeito, trata-se do mais abrupto uso de descontinuidade cronológica no todo da obra, e serve como advertência ou explicitação das intenções do romance: O personagem que se identifica com os sinais de vida tem

uma morte de grande repercussão no futuro da família, o que pode ser avaliado pelo estado de ânimo em que André, o narrador dessa morte, se encontra ao relatá-la. Tal repercussão tem o status de uma grave desestruturação familiar, uma grande confusão na existência de todos os personagens. Pode-se dizer que, em muitos sentidos, a morte daquela que traz em si e vivência as forças vitais, decreta a morte da família, sua decadência irreversível.

Qual o significado de tudo isso? Os outros 55 capítulos do romance o revelarão, apresentando as causas dessas duas mortes referidas direta e indiretamente no capítulo inicial, de Nina e da família: Em síntese, há uma guerra opondo-as. Assim, o desenvolvimento de CCA é uma explicação dos incidentes narrados no começo e uma exaustiva análise (como vimos, de pendor investigativo) das mais profundas motivações desses incidentes.

O capítulo 56 tem seus fatos situados no último estágio da decadência dos Meneses. A rigor, pouco resta para decair, ocorrem os lances finais da completa extinção do clã. É então narrada a morte de Ana, a última remanescente que, abandonada e doente, havia passado seus últimos dias na desolação do casarão, que por essa época já está quase em ruínas. Ao longo do romance, Ana se identifica com valores e simbologias opostos àqueles de Nina. Valores de morte, anulação e apatia a acompanham e definem. É consoante a isso o fato de ela continuar como que aprisionada à casa (por resignação), só vindo a morrer quando já nada mais resta do edifício. Saliente-se ainda a preferência de Ana por permanecer no pavilhão, cômodo onde anos antes Alberto se suicidara. Assim, também nesse sentido, o personagem se associa à idéia de morte.

Observamos como algo significativo o fato de o livro terminar de modo parecido como começa, centrado num episódio de morte e na reflexão sobre o significado dessa situação. Assim como André no capítulo inicial, o Padre Justino no último capítulo, além de narrar a agonia de Ana e sua morte, faz comentários sobre a dimensão existencial do fim da vida, tentando avaliar a partir dela a validade da experiência individual. Essas reflexões e apreensões do fenômeno da morte podem ser cotejadas a fim de que se evidenciem diferentes opções existenciais feitas pelas duas falecidas. Por meio delas, o romance, em situações de relevo na sua estrutura, traça um apurado perfil da decadência (indissociável da idéia de morte), lançando luzes de entendimento sobre o significado da vida.

Em vida, Nina e Ana constituem, ao longo do romance, pólos de uma disputa insana e violenta, que assume várias faces, dentre as quais a mais saliente é a do confronto entre sensualidade e retraimento (no sentido de anulação da sensualidade). Mais do que tudo, o que as opõe é a forma de viverem as forças vitais da vaidade ou da feminilidade. Prova disso é que o pomo de discórdia, aumentado ao longo dos anos, é a paixão que ambas nutriram por Alberto quando da primeira estada de Nina em Vila Velha. Nina, com sua vitalidade e soltura de costumes, encerrada no tédio e na decadência entristecida da casa, encontrou no jovem jardineiro um canal de comunicação e expansão de seus instintos na busca do prazer mais inteiro. E encontrou facilidade na sedução, gerando naqueles que tomaram conhecimento do caso repulsa, indignação e, sobretudo, despeito. As vozes moralistas que se levantam contra sua atitude em relação a Alberto se alimentam de sentimentos magoados, apaixonados: Demétrio, alegando a defesa do bom nome da família, se incumbe da deleção do adultério a Valdo, movido por um

evidente rancor, por não ter seu amor pela cunhada reconhecido; Ana, fingindo concordar com o alegado zelo do marido, se apressa em estigmatizar a rival, movida pelo ressentimento, já que Nina seduzira o homem que lhe interessava.

As futuras temporadas de Nina em Vila Velha, após essa primeira exclusão, trarão novos lances dessa guerra. Quinze anos após o caso com o jardineiro (que acabou se suicidando após a partida de Nina), a excluída retorna e, em suas atitudes, explicita o desejo de vingança inclemente contra os que a puniram no passado. Usando dos mesmos recursos empregados na outra situação, ela seduz André, tido como seu filho e herdeiro do "bom nome" dos Meneses. Mas agora a sedução se reveste de um visível exercício de poder, sendo, a princípio, um ato refletido. É bem verdade que o envolvimento progredirá, dirigindo-se a uma grande afetividade mútua, mas logo que conhece André, seu intuito deliberado é o de abalar as estruturas da família, corrompendo-a no seu possível futuro. Trata-se de um atentado letal ao falso moralismo dos Meneses, que visa, em última instância, a morte da família, o assassinato da casa (lembre-se que André é potencialmente, o único da família habilitado a dar prosseguimento à tradição). Nesse tempo, Ana, ainda ferida pelos incidentes da primeira temporada (especialmente a morte de Alberto), abandona o discurso pseudomoralista para assumir, às claras, um ódio irrestrito ao poder cativante de Nina. Pouco lhe importa o possível incesto que presencia (mesmo porque ela é a única a saber que Nina e André não têm qualquer parentesco). Sua repulsa é motivada pelo que considera ser a profanação da memória de Alberto, já que Nina e André mantêm encontros no cômodo onde o jardineiro se suicidou, anos antes. Além disso, Nina declara buscar

em André apenas a lembrança do Alberto do passado, o que Ana considera uma indignidade.

Nesse ponto nos deparamos com demonstrações evidentes das diferenças que opõem as duas mulheres, diferenças observáveis na relação entre amor e vida/morte que cada uma delas vivencia e estabelece como centro diretor de sua existência. Ana vive o amor no limite da morte, ou para além desse limite, na assunção de seus elementos destrutivos, negativos, degradantes (veja-se que sua mais completa experiência erótica acontece nos instantes que antecedem a morte de Alberto). O culto à memória do amado suicida lhe é algo fundamental, a única força doadora de sentido à sua vida, o que é paradoxal, já que no ritual de preservação da lembrança de Alberto o que se louva é o fato de ele ter morrido e a forma como morreu, tragicamente. Em suma, Ana, ao zelar pelo pavilhão demonstra zelo pelo amor (mórbido) a Alberto, zelo este que se liga decisivamente à sua predisposição à morte, que se evidencia em atitudes de auto-anulação e se traduz no ódio que sente por Nina. Ódio justificável, porque Nina, no que se refere à experiência amorosa, lhe é oposta e, aparentemente, mais realizada.

Para Nina, o amor é vida, juventude, exaltação das possibilidades do corpo. É oportuno lembrarmos que o mesmo pavilhão cultuado morbidamente por Ana foi, na primeira estada de Nina, o seu lugar preferido na chácara, um espaço de liberdade (oposto ao sufoco da casa), de encontros amorosos e expansão dos instintos. Assim como Ana, Nina estabelece com esse ambiente uma relação algo ritualística. Para ambas, é lá o lugar escolhido para as experiências eróticas, que dão sentido às suas vidas. Porém, cada uma delas confere ao local (assim como às próprias experiências eróticas lá ocorridas) um significado distinto. O trinômio

amor/Alberto/pavilhão está para Nina associado à noção de vida, e para Ana à idéia de morte. Pode-se dizer, ainda, que para Ana, o pavilhão é tomado no sentido de extensão da morbidez da casa. Para Nina esse local é o oposto da casa. Quando Nina tenta readquirir posse daquele cômodo para lá realizar aquilo que chamaríamos de o seu ritual de louvação à vida, gera a indignação de Ana, que se escandaliza com a deturpação do significado daquele seu espaço sagrado, que para ela tem uma simbologia contrária à vida.

Mas o ódio vai além, e deve ser entendido também em outro sentido. Ao tentar reabilitar o valor de vida ao pavilhão, Nina o faz acompanhada de André, em quem vê a imagem ressurgida de Alberto (associada à juventude, ao vigor do corpo, à inocência para além das barreiras morais). O poder vivificador de Nina chega ao ponto de ela, em muitos sentidos, conseguir "ressuscitar" Alberto. Isso é chocante para Ana, na medida em que, para ela, amar e cultuar a memória do jardineiro é louvar a sua morte. No sentimento de Ana, ele só tem valor por não estar mais presente na vitalidade de um corpo, por não ser mais que memória e idealização (de algo mórbido). Assim, no incidente do caso amoroso de Nina com André, estão em jogo alguns dos valores fundamentais da vida e dos sentimentos das duas oponentes que, nessa situação, põem à mostra sua realidade existencial. Não há como não prevalecer o conflito.

A última temporada de Nina em Vila Velha é marcada por sua agonia e definitiva decomposição física. Vitimada pelo câncer e ante a iminência de um fim deprimente, nada lhe resta além da literal "luta contra a morte". O fim é sentido por ela como algo absurdo, contrário a tudo o que havia sido o seu projeto individual. O ódio de Ana, como nunca, ganha espaço para se expressar, ante a fragilização da

cunhada. Trata-se para ela da verdadeira consecução de uma vitória, sua missão está então se cumprindo, e é tão mais comemorável quanto mais degradante se mostra o fim de Nina, agora não apenas destituída de toda a beleza, mas de fato apodrecida, repugnante. Porém, mesmo que a seus olhos Nina esteja pagando por todos os erros que cometeu (e dos quais ela se sente vítima direta), no que se refere à "corrupção" de André, a vitória de Nina é completa: os Meneses não sobreviverão, o fim do bom nome, da tradição, de toda a hipocrisia usada para sustentar uma vivência de imoralidades, tem com sua morte um selo definitivo. A família, a partir daí não tem como se manter, não apenas porque não haverá herdeiros, mas porque a união entre os irmãos, sustentada em nome das aparências, se deteriora irreversivelmente.

Por pura resignação e comodismo (e também porque, com a morte de Nina, fechou-se o ciclo de suas possibilidades de vida, seu objetivo fora alcançado), Ana é a única remanescente do clã a permanecer, em estado de miséria, na casa abandonada, onde vem a morrer. Sua morte física é apenas o fecho de um longo processo de auto-anulação, vivido no ódio a Nina e aos Meneses, que se expressa de modo doloroso na sua última confissão ao Pe. Justino. Essa dor passa pela admissão de um grave erro do passado, a ocultação da verdade sobre a filiação de André. Surge-lhe a necessidade de algo que represente consolo ou justificação ante a vanidade de seus atos e ao fato de não ter tido uma atitude autêntica diante da vida, evitando a construção individual.

As diferenças que existem entre as cenas das mortes de Nina e Ana reproduzem as suas diferenças de perspectiva em relação à vida, e evidenciam em que consistem e como se manifestam seus opostos projetos individuais. Enquanto

Ana profere uma dramática confissão de erros do passado, visando o alívio que lhe permita uma boa morte, a que se preparou, voluntária e involuntariamente ao longo da vida (muito mais para desabafar do que por verdadeira fé), Nina maldiz sua situação e, desesperadamente, pede a Deus o milagre de "ressuscitar", isto é, reaver sua vida física, inclusive com a possibilidade do amor de André. Mesmo que os motivos aparentemente diverjam, nota-se que as duas encontram-se em situação angustiante. A certeza da morte é para ambas uma circunstância propícia a que avaliem suas diferentes histórias de vida, e suscitem em seus interlocutores um conjunto de reflexões sobre o que significa viver e morrer. É por meio dessas reflexões que se mostra aquilo que pode ser entendido como o debate acerca da existência feito em CCA. Em importante passagem do capítulo 1, André narra aspectos da agonia de Nina e suas desesperadas aspirações de recobrar a vida, algo a que está impedida:

E (Nina) tentou levantar-se. Sua mão fria, de ossos salientes, obrigou-me a vergar, enquanto uma vez mais, com uma sede idêntica à do viajante que entorna as derradeiras gotas de água existentes no fundo do cantil, seus olhos me buscavam - e devoravam-me o tecido exterior, a trama íntima, a figuração derradeira que me constituía e me erguia o ser, para aprofundar-se além dessa coisa cerrada e triste que é o âmago da matéria, o laço umbilical, e pervagar através da minha essência, lúcida e cambaleante, à procura da verdade do amor que nos unira - e a palavra enfim, o adeus, a força, a sugestão e o carinho, que haviam feito de mim a criatura, entre todas única que a paixão havia escolhido. Uma nuvem escureceu-me a vista, apoiei-me à cama para não cair.

- Quem sabe - disse ela - quem sabe não seja isto o fim de tudo. Acontece tanta coisa, tanta gente se salva. E afogando-me em seu hálito ardente:

- Você acredita que haja milagre, André? Acredita que haja ressurreição?

p. 16-17

A ressurreição, no caso, se refere pontualmente à retomada do viço visando a volta dos prazeres do corpo. Nina, pressentindo a morte, chega a implorar o milagre de sobreviver à doença. Não lhe interessa a salvação da alma. O que

importa é não morrer, é seu intuito reaver, na concretude de sua existência, uma vida física que lhe permita experienciar, por meio dos sentidos, o prazer e as paixões. Mas tal apelo desesperado não pode obter uma resposta satisfatória, e a crise se instala. Nesse ponto, coloca-se para André o irresolúvel problema que é ter de revelar a Nina uma verdade existencial que contraria a vivência de sua paixão: o milagre não existe. Não há cura possível, a ressurreição é algo inexistente. Em suma, a morte encerra todas as possibilidades de construção individual. Diante dela, a conclusão a que André chega, em seus debates nesse capítulo parece corroborar o pensamento de Albert Camus segundo o qual "a morte é a imagem viva da miséria e da contingência do homem no mundo"⁴. O narrador, diante do cadáver de Nina, se dá conta do sem-sentido da experiência da dor e do quanto se mostram vãos os valores do mundo ante a certeza da morte:

Libertada, repousava em sua pureza final. Ah, e inútil também tudo o que não fôsse fúria e submissão. Sem resposta, como se nós, criaturas, nada mais merecêssemos senão o luto e a injustiça, tudo terminava ali. E o que existia não passava de um sonho, de uma magnífica e passageira ilusão dos meus sentidos. p. 30-21

No capítulo final do romance, a morte de Ana se dá em condições de total degradação e abandono, havendo também uma espécie de simbiose entre o ambiente ocupado por ela e seu estado de ânimo, que dá sinais de insanidade. O Pe. Justino, observando a decadência do local onde ela se encontra, constata:

Ana, que é a pessoa a quem me refiro, passara a residir, desde que a casa grande ameaçava ruir, num Pavilhão existente no fundo do jardim. O local não poderia ser mais impróprio, nem mais insalubre.(...) Mas ali, naquele cubículo

⁴ CAMUS, Albert. A Peste. trad. Ersílio Cardoso. Lisboa: Livros do Brasil, s/d, p.144

que mais se assemelhava a uma sufocante prisão, havia um ar suado, vivido até suas últimas consequências, e o ser que se despedia, como que o fazia em meio a uma total indiferença, e a uma total desolação. Jamais vira algo tão triste como cenário humano, e nem tão abandonado da graça de Deus. p. 494

Essa fusão entre o espaço e o ser que o frequenta (e personifica) é importante para se entender a força e a essência que determinam as paixões de Ana. Ao contrário de Nina, que luta contra o fim, implorando sua vida de volta, Ana tem no momento de sua morte a continuidade e a completude de sua paixão, porque, em vida, todos os seus atos a levaram a essa anulação, que se aproxima definitiva. Seu amor por Alberto, como já mencionamos, sempre fora vivido em estreita relação com a morte. O nada é uma situação que Ana sempre buscou, refutando assumir-se como sujeito de seu destino. O ódio aos Meneses jamais se expressou de modo conseqüente, o que a levou a se aquietar. O ódio por Nina nasce da constatação de que a cunhada realiza, em muitos sentidos, aquilo que ela inconscientemente percebia ser obrigada a fazer: assumir sua liberdade e se comprometer com ela. Assim, a comparação com Nina apresenta-se como uma grave acusação, a que ela só pode responder agredindo a acusadora, colocando-se contra ela.

Enquanto Nina, no momento final quer estar perto de sinais de vida e prazer (os que a definiram em sua trajetória), Ana busca os sinais de apatia, resignação, paixão amarga, vã, inútil. Porém, é importante se notar que, ao sentir-se culpada pelas vivências dessas paixões, ela espera do padre, com seu domínio de verdades transcendentais, um consolo, de que Nina, em sua agonia, não se ressente e de que desfaz: Ana quer a salvação da alma, numa outra vida, já que sua experiência nesta vida, embora assombrada por uma perturbada religiosidade, foi uma passagem por um "mundo sem Deus". O Pe. Justino narra:

Pobre alma sequiosa e sem caminho, debatendo-se ao longo de toda a existência ante um problema que jamais conseguia resolver com suas próprias forças- e que decorrido tanto tempo ainda a mantinha ali, presa talvez àquele fiapo de vida à espera de que alguém - possivelmente eu - viesse lhe dizer a única coisa que gostaria de ouvir, aquela precisamente que por honestidade ou simples pena jamais poderíamos proferir...Porque naquele corpo crispado possivelmente no seu último gesto, estava patenteada a voz que pergunta sem descanso o que é o bem, se o céu existe, se temos direito à felicidade, se a vida continua depois da morte, ou se afinal há justiça diante do fim que se aproxima-se alguma coisa sobrevive de nossas pobres e inúteis paixões humanas. p. 495

Ao tomar conhecimento do motivo principal para esse sentimento de culpa, o confessor se vê diante de uma insolúvel dúvida sobre a essência do pecado, já que o caso se mostra bastante complexo. Ana diz ter no passado omitido uma gravidez, fruto de sua desconhecida relação com Alberto. Encarregada de ir ao Rio de Janeiro a fim de trazer a Vila Velha o filho de Nina (que deveria ser o herdeiro dos Meneses), ela constata que Nina o havia abandonado, e volta para casa com André, seu filho, dizendo que é aquele o filho de Valdo e Nina. Quando Nina retorna a Vila Velha, quinze anos depois, André é já um adolescente, e ocorre o envolvimento amoroso entre os dois. Esse relacionamento é feito de um compreensível sentimento de culpa, porque os amantes imaginam serem, de fato, mãe e filho, e vivem de modos distintos essa culpa. Mesmo reagindo diferentemente a isto, os dois têm consciência do pecado que cometem, e Ana nada faz para livrá-los disso.

Seu pecado é fazer com que os dois acreditem no pecado que de fato não cometem e com o qual sofrem. Ana sente-se satisfeita imaginando que Nina morreu corroída pela culpa (o que não acontece, pelo que se vê no capítulo 1). Mas no momento de sua morte, a sua perturbação mental chega a confundir os conceitos do padre. Ele conclui que, em muitos sentidos, os atos de Nina foram reprováveis,

porém, em termos existenciais, todos visaram a assunção de sua autenticidade como indivíduo. Foram úteis, porque por meio deles ela "viveu", edificou-se como ser. Diante disso, Ana se Pergunta, referindo-se a seu erro, a que espera também perdão: "Padre, e eu? Não estou salva também, não pequei como os outros, não existi?"(p.506) A Pergunta soa absurda ao padre, seus conhecimentos e sua base teológica não têm como dar conta dessa difícil questão.

Os pecados de Ana, diferentemente dos de Nina, não concorreram para sua edificação como ser, mas para sua plena anulação individual. Por meio deles, ela não soube afrontar os valores que reduziam e banalizavam sua existência. Além disso, ela chegou a aliar-se a esses valores na tentativa de reduzir e banalizar a existência de outros. Se a eles cabe um perdão em termos religiosos (e é isso o que Ana busca), existencialmente, seus erros são bastante reprováveis.

Toda a reflexão do Pe. Justino é pautada nessa ambigüidade, no choque dessas concepções da condição humana, que são cruciais para se entender a complexa discussão metafísica de CCA. Vale destacar o pensamento do padre sobre o pecado:

Ah, essa coisa deblaterada e informe a que chamam pecado, essa vitória dos fortes, e no entanto apanágio de tantos fracos, de tantos indecisos, de tantos algôzes e de tantos carrascos que ao longo do tempo vêm tremulando seu pendão para oprimir e massacrar! (...) Ah, grande pecado maior de não ousar o supremo pecado, para se constituir humano e só e divisar a Face una e resplandecente, no abismo oposto, que é feito de luz e perdão! Que dizer a esses melancólicos guardiões de uma virtude sem frutos, que dizer a esses estetas do bem, a esses guerreiros sem violência, sem coragem e sem imaginação para a luta? p. 496-497

Notamos um choque de conceitos perpassando a reflexão sobre o ser do homem empreendida em CCA. Em muitos sentidos, o pensamento expresso na obra

revela traços de um ideário que concebe o viver como trajetória de absurdo e desconsolo, o que se explicita ou vem à tona em situações de morte dos personagens. Mas a construção do pensamento é apresentada de modo intrincado: A vida é absurda porque tem como termo a morte. Porém, todo o viver (a trajetória de vida dos personagens) é pontuada de sinais de absurdo e inexplicação, dores e dilemas que revelam a precariedade da condição humana, e se impõem como forças anuladoras dos projetos individuais e da própria vida. Assim, viver é lutar contra a morte. Uma luta, por certo, vã, mas, por meio das reflexões sobre a morte (que esclarecem o entendimento sobre a vida) dos dois principais personagens do romance, para além da inevitável angústia causada por esse fato, observamos que há uma visada avaliadora sobre propostas distintas nessa luta contra a morte. A de Ana, é a proposta de aceitação do nada. A de Nina, contrariamente, é a de recusa ao nada.

Recusando esse nada, Nina se comporta como transgressora, o que está, no contexto do livro, associado à noção de liberdade, no sentido existencial. Ela é a que assumiu, para além das imposições do meio, uma atitude de franca individuação. O choque a que nos referimos, e que mostra o cruzamento de idéias aparentemente divergentes sobre o ser do homem, se localiza nesse ponto: Ao longo do livro, a transgressão libertadora de Nina é chamada por muitos dos personagens de "pecado", um conceito retirado do vocabulário cristão. Enquanto no pensamento existencialista, liberdade é um valor positivo (e mesmo basilar), no cristianismo mais reacionário, a princípio (ou por definição) pecado é um valor negativo. É até concebível que o pensamento diretor da obra defenda a noção de liberdade na figura de Nina, e por conseguinte, direta e indiretamente, faça a

apologia do "pecado", desmascarando o vazio e a hipocrisia da religiosidade assumida pelos Meneses, uma religiosidade perversa. Hipoteticamente, nada impediria que LC, por uma razão qualquer, se decidisse pelo abandono e pela crítica aos conceitos e valores que anteriormente defendeu, e expressasse esse pensamento em seu romance. Mas há que se dimensionar o conflito colocado pelo fato de ser de um padre a voz que fará a defesa da liberdade/pecado de Nina, conforme vemos na passagem citada acima.

A figura do Pe. Justino se constitui como voz de autoridade sobre questões morais e religiosas. Por se tratar de um religioso, e por inspirar em todos os personagens uma reverência especial, inferimos que a religiosidade que ele encarna, é algo de grande importância no universo de idéias do livro. Usando de um certo exagero explicativo, podemos dizer que o padre se comporta como o elo de ligação entre os homens e Deus. Assim sendo, por estar ele presente como voz julgadora em momentos importantes da vida da família, a graça divina, a manifestação da presença de Deus no mundo de CCA, é uma necessidade dos personagens. De fato, como vimos em outro momento do trabalho, em muitas ocasiões ocorrem as reflexões religiosas, estando evidente que os valores dessa religiosidade fundamentam e dirigem as ações dos personagens, mesmo que nem todos sejam crentes e praticantes. Causa espécie que o padre defenda a idéia do pecado. Obviamente, é lícito que seja sua atribuição o perdão ao pecado, nos termos do cristianismo. Mas ele vai além disso, em suas reflexões chega à conclusão de que o pecado de Nina não só é perdoável como é algo desejável. Ao pecar, Nina "viveu", isto é, constituiu-se como autora de seu destino. Já Ana, que

até onde se sabia, antes da confissão final, não cometeu os pecados de Nina, se anulou como indivíduo, optando por uma atitude inautêntica.

Em suma, ao louvar o pecado de Nina, o padre reprova a virtude de Ana. Aquela que se comporta como transgressora, que ao morrer desafia e descrê do poder de Deus, é a que é defendida pelo padre. A outra, a que sempre viveu conforme as normas do meio, sendo praticante de rituais católicos (como a confissão), e que precisa de consolo espiritual para morrer em paz, esta é a condenada pelo padre. Esse julgamento do padre está muito afinado com aspectos do Existencialismo ateu. Mas por que razão ele se expressa na voz de um padre? A presença do padre quer ser o referendado de um saber transcendental no universo do romance. É preciso que tudo seja respaldado pela sua avaliação. Não há como se negar a importância de Deus em CCA. Porém, ao incorporar de modo decidido elementos de uma concepção atéia da condição humana, instala-se no romance uma ambigüidade, uma ambivalência de pressupostos metafísicos, que situa os conflitos conceituais do pensamento do autor a essa época e define a singularidade de CCA na sua obra.

Nesse romance é bastante salientada a noção de "luta contra a morte", que arremete à luta contra a anulação e, como consequência inevitável, à adoção do "pecado", configuração da liberdade, que é atributo essencial do indivíduo. Ao lado disso, dada a importância da religião na vida dos personagens, se impõe como urgência um alento ou uma explicação transcendental ao absurdo de viver. Essa angústia deve ser combatida, já que esse é um "mundo sem Deus", em que Deus faz falta, porque é necessariamente maior do que os indivíduos ou o poder do homem sobre sua realidade. O que se percebe é que esse choque cria no todo do

romance, pelo que expressam os narradores, a sensação de uma inquietação que não encontra jamais uma solução e uma definição clara.

A ocorrência de situações de morte no romance compõe o quadro geral dessa complexidade, porque é nessas situações que mais flagrantemente se coloca em questão o significado de existir, sendo que se pode dizer que é morrendo que os personagens, e sua realidade existencial, se dão a conhecer de modo mais nítido. De acordo com a forma como se colocam diante da iminência do próprio fim, os seres de CCA revelam a autenticidade ou inautenticidade de suas vidas. Isso é algo com acento no entendimento existencialista da realidade do homem, segundo o qual a certeza da morte funciona como algo a alterar o projeto de cada um. Em CCA, a morte é o bloqueio limitador das atitudes do ser na vivência da própria liberdade. Assim, a consciência de ser-para-a-morte é um estágio decisivo da construção individual. Ser-para-a-morte não significa, a princípio, que a morte seja uma finalidade (tanto é que se "luta" contra ela), mas uma realidade concreta inevitável, uma certeza absoluta e inalienável diante da qual é preciso se colocar, encarando-se o seu aspecto absurdo, transformando-se o modo de se viver.

Mas a luta contra a morte ganha um importante elemento complicador quando nos deparamos com o problema do suicídio, a espécie mais controvertida de morte, de difícil compreensão em termos existenciais, e muito destacada em CCA.

O suicídio é a cessação voluntária do projeto de ser (teoricamente respaldada pelo exercício da liberdade). Sobre ele pesam os estigmas religiosos e morais, e é nessa situação que se localiza mais claramente o paradoxo da morte, uma vez que a plenitude das potências individuais se dirige deliberadamente para a

própria anulação, sendo o indivíduo o autor de um destino que se quer propositalmente destruído, de antemão podado por quem escolhe não mais viver.

Albert Camus chega a ponderar que nesse ato reside o único problema filosófico realmente sério. Segundo ele, "julgar se a vida merece ou não ser vivida, é responder a uma questão fundamental da filosofia"⁵. A motivação para essa inquietação e a postura contrária ao abstracionismo tem a ver com a afirmação de um posicionamento de inteira adesão à causa da vida humana na sua realidade concreta, num estágio histórico em que essa vida se mostra tão ameaçada como desvalorizada, sendo o homem, a todo momento, induzido à negação voluntária do seu valor. Também essa preocupação atinge de modo direto a ficção mais característica do século XX.

A reflexão de Camus em O Mito de Sísifo se volta para a tentativa de entender os mecanismos que geram a drástica tomada de decisão pelo fim da própria vida e as nuances de validade/invalidade que tal ato pode adquirir em termos existenciais. Nesse sentido, para além da significação filosófica da discussão sobre o suicídio, responder se a vida merece ou não ser vivida é algo de fundamental importância para a concretude da vida e para a realidade de cada ser humano. Diante do absurdo que configura a existência num universo privado de sentido, onde o homem se vê, segundo Camus, como um "estrangeiro", o suicídio se apresenta como alternativa possível no enfrentamento da angústia de se perceber a fragilidade e a gratuidade da vida. Mas essa alternativa é categoricamente reprovada pelo pensador, na medida em que optar pela morte, a fim de se negar o absurdo, no limite, significa uma postura de assentimento ao

⁵ CAMUS, Albert. O Mito de Sísifo. trad. Ersílio Cardoso. Lisboa: Livros do Brasil, s/d, p. 17

absurdo e ao sem-sentido da vida, uma negação das possibilidades humanas no combate aos problemas do mundo.

Para Camus, na verdade, nenhum problema exterior à concretude do viver, nem mesmo uma grande causa, justifica uma negação da própria vida. Ele cita como reforço a essa idéia, o julgamento de Galileu que, vendo sua vida ameaçada em função das idéias que defendia, tomou a "sábia decisão" de negá-las. A noção da importância de sua vida se impôs sobre a necessidade de provar uma teoria que, embora verdadeira, vale menos do que a vida de qualquer ser humano. Mesmo nos casos em que o indivíduo experimenta o conhecimento da aparente inutilidade da vida ou seus aspectos essencialmente trágicos, o suicídio persiste como algo inexplicável e injustificável:

Na afeição de um homem pela vida há qualquer coisa de mais forte que todas as misérias do mundo. O julgamento do corpo vale bem o do espírito, e o corpo recua ante o aniquilamento. Ganhamos o hábito de viver antes de adquirirmos o de pensar.⁶

Mesmo que o pensar, o ato de raciocinar sobre o absurdo de viver, suscite a angústia que põe em xeque a necessidade ou a importância de se viver, o apego à vida (em condições normais de sanidade mental) deve-se colocar como imperativo, porque viver é anterior a qualquer reflexão sobre a situação humana na Terra.

Contudo, é notório dentro do conjunto de experiências existenciais do homem moderno uma simultaneidade de inclinações: ao mesmo tempo em que persiste como substrato fundante do humano o instinto de preservação da própria

⁶ CAMUS, op. cit. p.20

vida (que precede qualquer pensamento sobre a nossa condição), uma série de dados provenientes do entendimento dessa vida (no seu aspecto dramático) induz o indivíduo a atitudes mínimas, cotidianas e contundentes de recusa a ela. Variados são os apelos feitos pela realidade a que se abandone o projeto de construção do ser e se compactue com o absurdo. Tal situação só encontra saída por meio de uma atitude revoltada em relação a esses apelos, revolta que consiste não na indiferença ao absurdo (o que significaria, para Camus, um suicídio filosófico), mas na assunção de que a vida, com seus problemas e inexplicações, é um caminho irrefutável a ser assumido, o que pressupõe a responsabilidade com a espécie humana, sempre ameaçada.

O que se percebe em CCA é que para os personagens, em meio à crise de valores que caracteriza suas experiências, o suicídio se mostra, em algumas situações, como alternativa ou conforto ante os problemas de viver. São mencionadas três tentativas de suicídio (de Nina, Valdo e Alberto), sendo que uma delas se concretiza (de Alberto). Porém, algo que nos chama a atenção é o uso que se faz da indução do suicídio como forma de se eliminar os oponentes. Apesar de mencionado no título e de compreensível a nível das simbologias do romance, não há nenhum assassinato configurado em CCA (há a menção ao fato de Ana ter tentado atirar em Nina, mas essa intenção não chega a se realizar). Quando se responsabiliza alguém pela morte de outro, a acusação é de que essa pessoa o teria levado a se matar, o que é um crime bastante difícil de se caracterizar ou definir.

Todas as tentativas de suicídio e as correspondentes induções datam da primeira temporada de Nina em Vila Velha, quando se evidencia mais nitidamente o

choque de valores da nova familiar e aqueles dos Meneses. Sua presença desestabiliza o normal da conduta de todos os que com ela convivem. O que é paradoxal ou complexamente trabalhado nas simbologias do romance é o fato de que, sendo a personificação da vida (em oposição à morbidez dos Meneses), Nina chega à chácara trazendo consigo as sementes de uma mentalidade revolucionária, destruidora e sobretudo mortal ao antigo *status quo*. Nina traz a morte, porém, essa morte não é aplicada ou causada por ela de modo direto aos valores apodrecidos do clã. Há, isto sim, uma indução de atitudes destrutivas da família que, em última instância, se configuram como auto-destrutivas. Assim, o assassinato da Casa de Meneses se mostra, em certo sentido, como um suicídio induzido por Nina. É ela quem desperta as forças mórbidas dos Meneses, que os levarão à auto-extinção.

Contudo, o inverso também se dá. Nina, após deixar Vila Velha pela primeira vez, vê-se desamparada no Rio de Janeiro, atormentada por carências financeiras, sofrendo os efeitos da humilhação que os Meneses lhe impuseram. Em carta a Valdo, diz ter pensado em suicídio:

Um dia desses, farta de pensar e de sofrer, sai e comprei na farmácia do bairro um soporífero qualquer. Voltei para casa, arrumei minhas coisas (...) ordenando aquilo que, após a minha morte, fôsse entregue a determinada pessoa que eu conheço.(...) Depois, tracei duas linhas ao Coronel: que me perdoasse se não tinha sido para ele a filha que desejava - e que me esquecesse, pois alguma coisa não ia bem comigo. p.27

Mesmo personificando a vitalidade no todo de CCA, ela assume, por momentos, um desespero e um pessimismo em relação a seus problemas reais que, por certo, são efeito de seu contato com a morbidez da casa e da família. Essa alegada tentativa de suicídio se pretende como clara ofensa aos sobreviventes, às

peessoas que o estariam motivando, o que, aliás, é próprio das atitudes suicidas. Ela prossegue seu relato, mencionando ter escrito uma carta de despedida, quase um testamento:

Minto, Valdo, a carta não era esta, a carta era outra, que eu escrevi naquele momento, com o copo diante de mim. Queria que ela fôsse a minha suma, o meu testamento. Que os meus gritos nela ecoassem pela vastidão da sua casa, e fizessem tremer os culpados em seu esconderijo.(...) Nem posso dizer do prazer com que escrevia, imaginando meu próprio corpo entre quatro velas acesas, abandonado à curiosidade dos outros, os mortos têm sua linguagem e transmitem um recado que é ao mesmo tempo uma advertência e uma condenação daquilo que vivemos. p.28

A maior parte dos suicídios encontra-se sustentada numa prévia acusação aos que tomarão conhecimento desse ato. Dessa forma, o suicida subordina sua morte à apreciação do outro, sendo uma drástica agressão a esse outro, mesmo que o preço disso seja a perda da própria vida. Nisso se evidencia uma complexa situação existencial, já que toda a potência a ser usada no sentido da individualização volta-se ao olhar e ao julgamento do outro, diante do qual o suicida aceita comportar-se como objeto. Há nisso o abandono deliberado de qualquer projeto pessoal, o que resulta numa auto-anulação.

Nos casos em que se configura a indução do suicídio o problema é ainda mais complexo, porque as relações interpessoais (que, por natureza, são sempre marcadas pelo conflito) têm então a ofensa mútua como motivação e a comunicação se torna impossível. Aquele que induz a morte de seu semelhante age efetivamente no sentido de anulá-lo, e aquele que morre, ao assumir a anulação, a usa para agredir (por meio da culpa imposta) o que o levou a suicidar-se. Dificilmente se encontrará uma outra situação em que o "inferno" das relações humanas melhor se configure. Não havendo a menor possibilidade de comunicação entre os seres,

nesse tipo de conflito, o que prevalece é a morte, ou a intenção recíproca de eliminação inclemente do outro. O nada se impõe.

É dessa natureza a relação que se verifica entre os irmãos Demétrio e Valdo quando da tentativa frustrada de suicídio deste segundo. Demétrio, intrigado com a presença de Nina em sua casa e movido por interesses mórbidos, adquire junto ao farmacêutico da cidade uma arma cuja serventia, a princípio, se mostra obscura para os da família. De modo malicioso, ele deixa essa arma exposta na sala do casarão, como chamariz a quem quer que se sinta inclinado a usá-la contra si mesmo. Não é outra a sua intenção senão facilitar a ação de um possível suicida. Cumprindo sua finalidade, a arma é utilizada pela primeira vez quando o próprio Demétrio denuncia ao irmão o caso amoroso adúltero que Nina vinha mantendo com Alberto. Essa sua delação significa uma vingança ressentida contra Nina, por ter preferido o jardineiro a ele (que a amava), e contra Valdo, por ter sido o responsável pela vinda de Nina à casa. Diante da humilhação, que fere seus brios masculinos, Valdo chega à idéia do suicídio, servindo-se daquela arma do irmão, que foi comprada exatamente para esse fim.

É isso o que Nina afirma em diálogo com Valdo, quando se vê obrigada a deixar Vila Velha, no capítulo 10:

- Não foi uma tentativa de suicídio - continuou você - e sim de assassinato. A quem pertence este revólver, Valdo, há quanto tempo se acha ele exposto a todos os olhares, ocupando o lugar mais visível, tentando-o induzindo-o ao gesto daquela noite? (...)
- Aparências, Nina. Talvez você se engane.
- Não! Não! - bradou você com firmeza. - Tenho certeza de que ele (Demétrio) planejou assassiná-lo. Aliás, pensando bem, talvez não tivesse ele coragem para chegar ao gesto definitivo. p. 115

Da parte de Valdo, existe também a tentativa de ferir, com sua possível morte, o irmão que havia agido no sentido de provocá-la. Há um ódio recíproco, que se expressa em sinais sutis, demonstrando que a convivência é insustentável. Em sua 1ª narrativa (capítulo 5), o médico menciona que,

Neste minuto exato, e como se o fizesse expressamente para contrariá-lo, o Sr. Valdo abriu os olhos - e confesso que jamais vi tão absoluta expressão de repulsa, de cólera e de desentendimento, quanto a que vislumbrei neste primeiro olhar que os irmãos trocaram. Não havia dúvida: o acidente ou o que quer que fôsse, havia irritado profundamente o Sr. Demétrio. (p. 57)

Ao longo do romance, Demétrio personifica, em todos os seus atos, os valores de repressão e apego hipócrita à tradição, que visam, direta e indiretamente, a anulação das potencialidades individuais dos que com ele convivem. Ao mesmo tempo (e como consequência), não se percebe em sua conduta nenhum empenho no sentido de negar a própria anulação que se impõe. Ele realiza a totalidade das expectativas do mundo de regras e valores apodrecidos em que está inserido. Suas crenças e seus julgamentos são os da "tradição". Mas também Valdo, ao assumir o poder anulador de Demétrio, apresenta-se como um ser resignado e fraco, que só vê na própria morte uma possível agressão ao outro, preferindo, com isso, abandonar qualquer projeto pessoal.

É só ao final do romance, diante do abalo que lhe causa a morte de Nina e a forma indigna como seu cadáver foi tratado por Demétrio e Ana, que Valdo esboça uma revolta contra o irmão, se dando conta da responsabilidade que este teve na sua tentativa de suicídio, de que se envergonha. Nessa ocasião há o rompimento definitivo entre os irmãos, precedido de uma luta física, o limite a que chegam as animosidades até ali contornadas ou veladas em nome das aparências.

O suicídio de Alberto (o único concretizado) é o que mais suscita indagações e análises da parte dos personagens e narradores. Destaquemos que na construção do romance, a colocação dessa morte é estratégica. Adotando-se a já vista divisão do romance em blocos de capítulos (correspondentes às três temporadas de Nina na chácara), notamos que a morte de Alberto é o incidente principal do final do primeiro bloco, sendo exaustivamente descrito e avaliado nos capítulos 13, 14, 15 e 16. Essa ocorrência e a forma como se apresenta na obra criam o efeito de evidenciarem que a primeira passagem de Nina por Vila Velha deixou "estragos". Depois disso, nada mais pode ser como antes. A morte de Alberto é importantíssima para o futuro da família por uma série de razões: Será ela o motivo fundamental do ódio que Ana nutrirá por Nina e causa da auto-anulação que adotará; esse ódio se expressará, bastante motivado, na segunda temporada de Nina na chácara (que é focalizada a partir do capítulo 17, logo após a narração do suicídio de Alberto), quando ocorrerá o seu relacionamento com André ; Esse relacionamento, ao mesmo tempo em que se constitui como um momento de consagração para Nina (porque, por meio dele ela vivencia suas melhores qualidades: sedução, liberdade, vitalidade, e também porque redescobre em André a imagem de Alberto) lhe é motivo de preocupação, porque com isso ela acirra os rancores e ódios de todos os que tomarão conhecimento do caso, e passa a ser perseguida. Porém, aceitando o desafio, ela fará do envolvimento com o "filho" uma arma a ser utilizada na guerra contra o falso moralismo da família; Por fim, a morte de Alberto é importante porque André, personagem que cresce a partir do segundo bloco de capítulos, está diretamente ligado a ela. É ele a lembrança viva do jardineiro, que, de modos distintos, intrigará as duas mulheres e alimentará a guerra

que elas mantêm a partir daí. Como vimos, o fato de Nina buscar (e conseguir) a "ressurreição" de Alberto em André é o centro do conflito principal do romance a partir do capítulo 17. Enquanto Nina procurará a superação da morte do ex-amante revivendo-o em André, Ana lutará para manter e cultuar a memória do morto e da forma como ele morreu. A ressurreição de Alberto lhe é uma ofensa, porque o incidente da morte do jardineiro, em certo sentido, é o principal fato de sua vida. Assim, dada a importância do suicídio no romance, é compreensível que ele seja tão debatido como é, sendo um dos centros da discussão metafísica de CCA.

O mais das vezes é salientado o lado inexplicável da atitude do jardineiro, uma vez que, junto com Nina, ele representa simbologias de vida e juventude (daí a afeição que os une). A opção pela morte quer ser uma afronta ou uma reação desesperada aos empecilhos impostos pela moral familiar à livre manifestação de seus impulsos. Ao mesmo tempo, essa opção parece ser motivada também por um sentimento de vergonha pelo fato de ele, um serviçal, ter participado de um incidente familiar que resultou no fim do casamento de seus patrões. É a isso que Nina se refere no capítulo 6:

Até hoje, por uma espécie de escrúpulo tolo, sempre me recusei a comentar aqueles acontecimentos. Antes de tudo, porque envolviam o nome de uma pessoa que não existe mais, e que pela porta do suicídio se redimiu de uma calúnia que não podia suportar. p. 67

De fato, trata-se de um suicídio cuja razão real persiste mal explicada, o que é agravado pelo fato de Alberto ser dos poucos personagens que não narram os episódios da vida e da decadência dos Meneses. Essa inexplicação e o silêncio do suicida são funcionais para os interesses do romance no que se refere à

demonstração do lado obscuro, misterioso e absurdo desse tipo de morte. Todo o desconsolo e as dúvidas existenciais que ele suscita advêm do fato de ele não ser e não poder ser revelado em suas motivações.

De todo modo, os narradores apresentam algumas hipóteses, tão plausíveis quanto divergentes entre si. Prestando os primeiros socorros, logo após o tiro que Alberto desferiu contra o peito, o médico reflete (capítulo 13):

Mais por curiosidade do que por outro motivo qualquer, inclinei-me, tentando perceber o que aquela fala exangue soprava - e uma única palavra, dificulosamente, chegou a se formar, capaz de ser entendida: "perdão". Perdão de quê, perdão por quê? Naquela idade, e ainda mal modelado em sua camadura de jovem, que pecado poderia ter cometido, que falta irremediável o teria arrastado àquele ato extremo? p. 140

No capítulo 14, Ana menciona uma conversa que teria tido com Alberto em que este lhe diz que a indiferença de Nina, após os primeiros encontros, o estava ferindo, tornando sua vida muito perturbada. A princípio, este ressentimento em relação a Nina contrasta com a insistência no pedido de perdão no momento de sua morte. Poderia-se então supor que o suicídio seria uma agressão a Nina, mas, se é assim, a quem ele pede "perdão"?

Qualquer dessas possíveis situações e os mistérios que encerram é reveladora de que Alberto se apresenta como vítima inocente de um estado de coisas (marcado por jogos de poder entre seus padrões) que muito o superou.

Para Ana não resta nenhuma dúvida: ele é uma vítima de Nina, é ela a causadora direta de seu desespero, por ter-lhe feito promessas que não cumpriria. Além disso, sua responsabilidade é flagrante pelo fato de ter sido ela quem deu a

Alberto a arma com que se mataria (a mesma utilizada anteriormente por Valdo).

Ana descreve esse momento na 1ª confissão ao Pe. Justino:

Em certo momento, como levantasse um pouco mais a cabeça, vi um objeto de metal reluzir em suas mãos (de Nina). Aproximou-se ela rapidamente do peitoril da janela e, com um gesto brusco, atirou fora o que trazia.(...)Uma pequena arma niquelada.(...) Ah, provavelmente êle próprio estava longe de imaginar a que extremos chegaria, mas eu já sabia o que iria acontecer mais tarde e, mais do que isto, já compreendera que Nina vira o rapaz do lado de fora, e só atirara a arma para que ele a apanhasse. (p. 157)

Essa idéia pode ser apenas imaginação ou demonstração de ressentimento de Ana. É plausível que ante a falta de sua amada, Alberto se visse em desespero. É possível que ele se sentisse culpado pela sua partida e, envergonhado, cogitasse sobre o suicídio. Mas que, de modo pensado, tenha ela induzido o ato do rapaz, parece sem razão de ser. A possível morte de Alberto não lhe era interessante sob nenhum ponto de vista. Seja como for, mesmo intuindo as intenções de Alberto, Ana nada faz para alterar seus planos. Isto porque lhe é importante ter uma prova do crime de Nina, uma arma a ser utilizada na guerra contra a cunhada.

Nesse ponto, nos colocamos ante uma situação complexa e muito bem trabalhada a nível da construção psicológica dos personagens de CCA. Nina e Ana, de modos distintos, afirmam seu amor por Alberto e em função dele mantêm uma disputa de longos anos de rancor e desgaste moral. Porém, o que se percebe da parte dessas apaixonadas mulheres no incidente da morte de Alberto é a sua desvalorização enquanto indivíduo. Ele é visto (e se assume) como mero instrumento de um jogo de interesses e vaidades menores. Ocorre a sua despersonalização, na medida em que ambas buscam com ele (naquilo que ele lhes

representa e não no que de fato é) a afirmação de um poder de sedução, especialmente no caso de Nina. Seguindo a distinção que já fizemos, por meio dele, Nina quer afirmar um poder vivificador (do qual a única beneficiada é ela mesma). Já Ana, por estar ligada a simbologias de anulação, "precisa" da morte de Alberto para justificar sua existência, que tem no combate a Nina o seu centro. Individualmente, Alberto é muito pouco importante para elas, e mesmo para o romance como um todo, o que justificaria o fato de ele não dar a sua versão dos episódios. O jardineiro é antes um símbolo revelador da realidade existencial das duas mulheres que com ele se envolvem. E o que se realça nesses envolvimento é o efeito da "simbologia" que cada uma delas confere a ele sobre suas vidas. A rigor, não seria exatamente Alberto o objeto do amor de Ana e Nina, mas a sua idealização, adaptada à situação existencial de cada uma. Quando afirmamos que a importância individual de Alberto é pequena no romance, dizemos que sua vida é muito menos decisiva para os desdobramentos da trama do que a sua morte. E por meio dessa morte, dada a sua irreversível despersonalização, ganha corpo a idealização de sua figura pela qual Nina e Ana dão-se a conhecer como indivíduos, com suas diferentes perspectivas sobre a relação amor-vida/morte.

Note-se que esse suicídio pode ser atribuído, direta e indiretamente às duas. A ser possível a versão de Ana, Nina seria culpada por ter providenciado a arma. De outro lado, Ana seria culpada pela omissão, não tendo interferido no caso, deixando que Alberto se matasse. O capítulo 16 (1ª narração do Pe. Justino) é o centro das discussões mais sérias sobre o significado dessa morte, que causa alvoroço na vida da Ana. O padre é chamado por ela para encomendar a alma do suicida, e nessa ocasião há um pesado diálogo sobre o sentido da vida e da morte à

luz do cristianismo. Ana afirma a culpa de Nina, mas o padre não está seguro de que ela possa ser responsabilizada, já que os mecanismos que geram atitudes como as de Alberto compõem aquilo que chama de "os enigmas de Deus", vontades divinas cujo sentido, embora encerre uma aparente injustiça, é difícil de se definir, e está acima do poder humano contestar. Tal explicação não é suficiente para convencer e confortar Ana que, diante disso, abraça a descrença. Veja-se essa passagem:

Uma constante, uma funda e desoladora falta de esperança. Aquela morte não significava para ela nem um ato da vontade de Deus, nem o começo de uma outra existência, nem uma possibilidade de vida futura - era única e simplesmente a morte, como uma parede nua contra a qual é inútil se atirar.(...) E então, nesse minuto posterior, como agora, ela representaria para mim o desespero de qualquer socorro divino, a consciência exata e miserável deste mundo, sem nenhuma possibilidade de socorro ou resgate. p. 171

A morte de Alberto, da qual ela não deixou de participar, se mostra como algo absurdo, e não lhe basta saber que, segundo o padre, ele poderia voltar a viver, além dessa vida. A resistência e a desesperança de Ana trazem à consciência do padre a nítida imagem do "mundo sem Deus", que ela encarna:

Abaixei a cabeça, implorando apenas a Deus que iluminasse aquela triste alma prisioneira de si mesma - e enquanto assim o fazia, senti que uma visão se impunha ao meu pensamento, uma visão daquilo que lhe faltava, que faltava a todos nós, ao mundo inteiro - e cuja carência devia ser motivo de combate cotidiano e áspero: a presença de Cristo, ou melhor, sua ausência. p. 171

Mas então abre-se uma brecha para a esperança quando Ana pede provas materiais de que Deus é capaz de recobrar a vida aos mortos: ela exige que, em nome Dele, o padre ressuscite Alberto, e o faz em tom de desafio. Como isso

não é possível, Ana se convence da inverdade da mensagem apregoada pelo Pe. Justino. E os argumentos apresentados por ela são tão contundentes que chegam a confundir o sacerdote, revelando as fissuras na base de seu pensamento.

A partir desse diálogo se evidencia na postura de Ana, nos capítulos seguintes a adoção irrestrita da desesperança e da amargura, que contribuirão para a sua auto-anulação, observe-se que isso se dá na passagem do primeiro para o segundo bloco de capítulos, criando a impressão de que as mudanças na vida de Ana são efeito dos "estrágos" deixados por Nina em sua primeira e escandalosa passagem por Vila Velha. Assumindo a anulação e abandonando o projeto pessoal, Ana passa a agir como personificação de uma suicida potencial, aquela que rejeita qualquer possibilidade de vida para além das limitações impostas pelo seu grupo social, pelos valores corrompidos da tradição e por seus próprios sentimentos magoados e estéreis. Isso tudo se mostra muito nítido e chocante ao Pe. Justino quando ele deixa a chácara e vê o desconsolo de Ana:

Mas iria com a certeza de que jamais poderia esquecer aquela imagem, a da mulher miúda sentada aos pés do cadáver - pois nenhuma outra que eu tivesse visto em minha vida conseguiria me transmitir mais fundo e mais atormentador sentimento da solidão humana. p. 176

Com efeito, a solidão, propiciada pela descrença na humanidade, será a marca maior da existência de Ana a partir daí, e todos os seus atos se configurarão como louvação ao nada, à morte. Sua vida se decide com a morte de Alberto e não terá outro objetivo senão a eliminação tanto de Nina como dos Meneses. Mas nenhuma dessas eliminações encontra ocasião para se realizar plenamente, e não há de sua parte um decisivo empenho nesse sentido. O que lhe resta é ostentar

agressivamente essa derrota, como o suicida que usa do sacrifício de sua própria vida para agredir os que dele tomarão conhecimento.

Cremos ser parecida a situação de Timóteo no romance. Também ele decide-se por uma espécie de suicídio visando agredir os que o excluíram. Ao longo do romance, o personagem vai passando por uma transformação física, que deforma o seu aspecto. Timóteo, grotescamente, chega a se tornar quase inumano. Paralelamente a isso, se verifica uma deliberada intensificação de atitudes auto-destrutivas (como o alcoolismo) que buscam o seu enfeamento e a ofensa que isso possa causar àqueles que o virem. No capítulo 9, referindo-se a esse processo pelo qual Timóteo passa, Betty usa a expressão "suicídio lento" (p. 105) para descrevê-lo, o que é bastante significativo.

Essa degradação física é assumida no sentido de afirmar uma liberdade, uma vivência radical de impulsos individuais que, como era de se esperar, são podados pelos seus familiares. O que prevalece como motivo dessa exclusão é o fato de Timóteo ser e fazer questão de agir como homossexual, o que é veementemente condenado numa sociedade de valores arcaicos como a de Vila Velha. Mas, para além disso, há a identificação de Timóteo com a figura mítica de Maria Sinhá, uma antepassada da família (também homossexual, que em seu tempo teria causado escândalo na província, com suas atitudes libertárias. Dizendo-se possuído pelo espírito dessa antepassada, Timóteo diz a Betty no capítulo 4:

Quantas e quantas vezes ali me detive, imaginando seu cavalo veloz pelas estradas de Vila Velha, invejando-a com seus desaforos, sua liberdade e seu chicote... Depois que comecei a manifestar isso a que chamam escrupolosamente de minhas "tendências", Demétrio mandou esconder o retrato no porão. No entanto, tenho para mim que Maria Sinhá seria a honra da família, uma guerreira famosa, uma Anita Garibaldi, se não vivesse nesse fundo poeirento de província mineira... p. 41-42

Diante do perigo que representa a experiência da liberdade ao normal da vida familiar, é compreensível que Timóteo tenha sido execrado. Sua ousadia consiste em desatar as amarras do convencionalmente aceito como correto pelo grupo a que pertence, apostando na construção individual e na vivência plena de seus impulsos. Tal liberdade, no seu caso, se associa à subversão consciente e buscada contra as normas da moral que o reprimiu. Sendo travesti, Timóteo personifica a subversão mais aguda que poderia agredir os Meneses, e assim delimita sua singularidade, assumindo a autenticidade mais radical.

Diferentemente de Ana e Valdo, vítimas resignadas do poder anulador de Demétrio, Timóteo planeja uma revolta, que desestabilize o ritmo da vida na casa, e nisso conta com a ajuda de Nina, que compartilha de suas idéias. Os dois estabelecem um pacto de destruição dos Meneses, que se reafirma quando Nina retorna de seu "exílio" de 15 anos longe da família. Essa ocasião é importante porque então, os dois excluídos se afinam no discurso contra o clã, plenamente conhecedores da sua perversão (na primeira vez que Timóteo falara com Nina sobre a intenção de revolta, ela ainda não tinha sido expulsa do casarão).

Nesse projeto de destruição, o crescente enfeamento da figura de Timóteo, chegando ao limite mesmo da auto-destruição, é um elemento útil para ofender as expectativas (éticas e estéticas) do clã: é preciso que ele não se confunda com os Meneses, que seus hábitos e sua aparência destoem de modo aberrante daqueles dos outros. Por haver nesse ato uma recusa ao julgamento alheio e a assunção de uma postura autêntica, Timóteo, vivendo a liberdade, busca a construção de seu ser. Porém, tal atitude se mostra paradoxal porque ele chega a

abrir mão de sua própria vida (assumindo o "suicídio lento" mencionado por Betty) em nome da causa que defende. Não há, nesse sentido um suficiente apego ao viver, efeito nefasto do poder mórbido que paira sobre a casa, os indícios de morte prevalecem a ponto de confundirem os sinais de vida, deformando-os ou desviando-os do caminho da construção do ser.

Ao observarmos, neste segundo tópico do capítulo, as ocorrências de morte no romance e sua colocação no todo da trama e das discussões propostas, notamos que o debate sobre a realidade e a significação existencial do fim (e da anulação) da vida humana se impõe como núcleo temático de especial relevância em CCA. Todas as situações da trama (centradas na análise da decadência e suas múltiplas manifestações na vida de uma família em crise) têm a morte como ponto nevrálgico das preocupações expressas no romance. Verificamos que essas preocupações compõem uma inclinação geral na obra de LC, sintetizada na intenção de criar um painel romanesco a que denominou de A Luta Contra a Morte (que não chegou a se realizar de todo, embora a idéia mestra desse painel persista como substrato temático de sua produção).

Em CCA, junto à discussão sobre o significado existencial da morte, se faz notar o acréscimo de uma intenção de entendimento dessa realidade à luz de dados do cristianismo, o que traz para o nível temático do romance uma complexa e rica ambivalência de pressupostos metafísicos, que garante a singularidade dessa obra. Ao mesmo tempo em que a morte é entendida como situação dramática, limite da trajetória individual, que desestabiliza qualquer projeto de ser, há a tematização da ação de Deus nos atos humanos se configurando como preocupação para os personagens (e nisso tem destaque a noção de pecado, que é apresentada de

modo crítico, sobretudo nas reflexões do Pe. Justino). Nesse nebuloso universo regido pela busca/recusa do poder de Deus (que tanto é o doador de sentido à vida e à morte quanto é uma limitação aos livres impulsos individuais), os seres cardosianos se debatem com a realidade do "mundo sem Deus", tema de outro painel ficcional imaginado mas não concluído por LC.

Procuramos destacar no romance duas ocorrências de morte que nos parecem fundamentais para se entender a discussão desse tema. Procedemos a comparação entre a situação e os julgamentos dos demais personagens/narradores às mortes de Nina e Ana, personagens mais ricamente trabalhados psicológica e existencialmente. Em termos da construção do romance, verificamos a importância dessas mortes por elas serem narradas, respectivamente, no começo e no final de CCA, em situações destacadas, correspondendo ao destaque que tem esse tema no todo dos interesses do livro. Um dado elementar na comparação pode ser precisado nas diferentes reações de Nina e Ana no momento da agonia, o que serve para delimitar duas opções existenciais bastante distintas. Nina, encarnando as forças vitais de juventude, sensualidade e prazer, resiste ao fim, negligenciando qualquer possibilidade de vida além da morte. Dessa forma, esse personagem encara o absurdo da morte, contra o qual luta desesperadamente. Seu fim é precedido de um apelo desesperado a Deus para que a poupe, o que não é possível. Esse seu desespero é narrado e analisado por André, que em seu relato expressa toda a perplexidade que o sofrimento de Nina lhe representa. A descoberta (por meio da própria experiência) de que o humano é um ser-para-a-morte, significa para o casal Nina-André um complicado momento de revelação existencial, causador de uma angústia que, no caso de André, tem a dimensão de um aprendizado.

Ana, no todo do romance, se identifica com as forças de anulação e morte, motivo que a leva a se opor a Nina. Sua morte se dá em situação de completo abandono e total resignação de sua parte. Há uma entrega ao nada que se aproxima, como coroamento de uma trajetória de auto-anulação. Todas as suas paixões foram vividas em estreita relação com esse seu apego à morte, o que fez com que sua existência fosse uma lenta preparação para o nada definitivo. Porém, diante do sentimento de culpa que lhe vem da constatação de erros do passado dos quais se arrepende, Ana, mesmo sem muita fé, espera de Deus uma salvação, algo que lhe propicie um conforto para morrer em paz. Nesse momento, em tenso diálogo com o Pe. Justino, Ana dá a conhecer toda a sua perturbação, dilacerada entre o sentimento de derrota e a urgência de um alívio que venha do que lhe transcende. O padre se vê num impasse, porque sua morte, e todo o contexto em que ela se dá, são repletos de elementos de complexa dimensão metafísica. O grave problema do perdão é encarado por ele, que o analisa tanto do ponto de vista religioso como do existencial. A morte, assim, se mostra como ocasião para que toda uma vida seja analisada, à luz do entendimento da sua finitude.

A atuação do padre se configura, nos quadros das reflexões do romance, como um ponto dos mais importantes, porque esse personagem se defronta com as contradições da metafísica de CCA. Ao mesmo tempo em que há a sua participação como elemento que personifica a idéia de Deus (ou de valores cristãos), estando assim evidenciada a importância dessa idéia no todo da obra, ele é a voz que se volta a favor da construção individual, da liberdade (isso fica evidente no seu "perdão" a Nina), o que é aparentemente paradoxal, porque constituir-se como

indivíduo, no contexto do romance, pressupõe abraçar a causa do pecado. Dessa maneira, o Pe. Justino situa o choque de inclinações metafísicas que embasa CCA.

Além dessas mortes, verificamos a ocorrência do suicídio no romance. É significativo que para os personagens, diante dos problemas existenciais que lhes ocorrem pelo fato de viverem no ambiente de repressão da chácara, o suicídio seja visto como solução possível. Porém, ocorrência das mais complexas é a da indução do suicídio como meio para se eliminar os oponentes. A anulação do outro se dá pelo lento desgaste psicológico, que leva o inimigo a optar por matar-se. Em outro sentido, o suicídio é utilizado (por quem o procura) como forma de acusar a culpa de quem o motivou ou induziu. Essa é uma situação marcada pelo paradoxo, uma vez que as potencialidades individuais se dirigem para a anulação do ser, na defesa de uma "causa" (a ofensa ao outro). Nesse sentido, o outro se converte em meta das ações individuais, a ponto de se abandonarem os projetos pessoais.

Há no romance três tentativas de suicídio e um suicídio realizado (de Alberto), que é analisado em suas obscuras motivações por Nina e Ana. Além delas, novamente o Pe. Justino aparece como voz a questionar o ato extremo do jardineiro. Há também um diálogo entre ele e Ana em que, diante do inexplicável da conduta do suicida, são expostos pontos de vista mais ou menos dramáticos sobre a condição humana em que, mais uma vez, se chocam os entendimentos cristão e ateu (Ana seria representante de um ideal da desesperança, símbolo do que o autor chama de "mundo sem Deus"). Em todos os sentidos a morte se impõe seja pela indução do suicídio, seja pelo processo de (auto-anulação individual imposto pelos valores do grupo.

Para dois personagens verifica-se a adesão a uma espécie de suicídio feito da recusa ofensiva à repressão, com o preço do próprio projeto individual. É o que se dá, em certo sentido com Ana, que bloqueia todas as possibilidades de assumir-se como autora de seu destino, e usa essa derrota como arma para fustigar os que a impuseram, especialmente Nina. O caso é mais evidente em Timóteo que, tendo sido excluído de sua comunidade (por crer na liberdade como meio de viver seu projeto pessoal), opta por uma lenta mortificação, que o vai deteriorando fisicamente a ponto de ele tornar-se um ser ofensivo aos que o excluíram. Assim, ao mesmo tempo em que sua vida se define pela busca da liberdade e da autenticidade, para alcançá-las ou exaltá-las, Timóteo chega a abrir mão da própria vida. Trata-se de uma situação com traços de absurdo, muito coerente com os interesses do romance, quais sejam os de debater os limites imprecisos da vida e da morte no universo infernal (em termos das relações humanas) onde esses personagens se encontram. Veremos a seguir como se dão essas relações e quais as regras que as dirigem.

2.3. CONSCIÊNCIA ODIOSA

A compreensão da realidade humana proposta pela filosofia da existência parte da distinção elementar entre a essência dessa realidade e aquela dos demais seres e objetos. Enquanto no mundo não humano a essência precede a existência (sendo esta uma atualização daquela, cumprindo uma finalidade e um destino previamente estabelecidos), no homem a existência precede a essência. Isso significa que a essência e a definição possíveis para o homem só se evidenciam a partir de seus atos concretos, por meio das escolhas que faz. Nesse sentido, a essência humana é uma conquista, que se baseia na vivência de um projeto. Usando a terminologia criada por Jean Paul Sartre em O Ser e O Nada, o processo de humanização (criação da essência humana), passa pela evolução do estágio do Ser-em-si (anterior à consciência responsável de qualquer projeto) para o do Ser-para-si (a assunção de uma subjetividade, que pressupõe a vivência de uma liberdade).

Trata-se de um processo longo e complexo que, ao fim, revela aquilo que Paulo Perdigão denomina de a "tragédia ontológica da realidade humana" ¹, que envolve a compreensão da contingência (gratuidade) da vida e das ações humanas, e do caráter temporal e finito da existência. Compreende também o enfrentamento da angústia que surge ante a constatação da liberdade como responsabilidade, elemento capital na construção do Ser-para-si. Isso é o que leva Sartre a afirmar a famosa sentença:

¹ PERDIGÃO, Paulo. Existência e Liberdade - Uma Introdução à Filosofia de Sartre. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 153

É o que traduzirei dizendo que o homem está condenado a ser livre. Condenado porque não criou a si próprio; e no entanto livre, porque uma vez lançado no mundo, é responsável por tudo quanto fizer.²

O dado essencial na tragicidade dessa condição do homem se localiza nas ambigüidades e paradoxos dessa vivência da liberdade. Sendo o homem o único responsável pelo que (se) faz, as noções de certo e errado ou as noções de moral não devem se impor enquanto pressupostos dados. No entanto, qualquer dos nossos atos e decisões implica nos atos e decisões de outros Para-si, que nos dão o limite a que pode ir a nossa liberdade. Dessa forma a existência do outro se mostra como um dado a problematizar o projeto pessoal, uma vez que a certeza desse outro (da qual não podemos nos livrar mesmo que nos isolemos), altera nossas iniciativas e demarca o espaço e as condições em que se dará a edificação do nosso ser. Segundo E. Mounier³, o problema do outro é uma das grandes conquistas da filosofia existencial, que o elevou a uma posição central, invertendo os pressupostos a esse respeito levantados pela filosofia clássica. Enquanto para esta, o outro é "aquele que é visto por mim", com o qual "me encontro", para o existencialismo, especialmente para Sartre, o outro passa a ser entendido como "aquele que me vê", que invade a minha subjetividade e diante do qual me coloco transformando minha consciência de acordo com a sua realidade.

A apreensão da existência do outro se dá por meio da observação de um olhar que nos capta sempre como objetos entre objetos, que nos retira da dimensão de Para-si (esvaindo nossa subjetividade) e não pode reconhecer plenamente a

² SARTRE, Jean-Paul. O Existencialismo é um Humanismo. Trad. Vergílio Ferreira. Lisboa: Presença, 3.ed., 1970, p. 228

³ MOUNIER, E. apud PERDIGÃO, op. cit., p. 136

nossa consciência. Surgimos a esse olhar do outro sempre como seres acabados e merecemos dele um julgamento sempre parcial, sobre o qual não temos controle, porque não há como transformarmos efetivamente a compreensão que ele faz de nós. Em outro sentido, apenas o outro pode ter a dimensão da nossa realidade objetiva, de seres no mundo. Não podemos, por nossos próprios recursos, ser sujeitos e objetos de um entendimento sobre nós mesmos. O outro é assim, o único espelho possível para nos reconhecermos, mas a ele não temos acesso, porque também vemos o outro parcialmente.

Na prática das relações interpessoais, o que prevalece é o conflito de liberdades. A esse respeito, Paulo Perdigão, analisando o pensamento de Sartre diz:

O respeito à liberdade alheia é uma palavra vã. Somos, eu e o outro, duas liberdades que se afrontam e tentam mutuamente paralizárese pelo olhar. Dois homens juntos são dois seres que se espreitam para escravizar a fim de não serem escravizados. "Enquanto tento livrar-me das garras do outro, ele tenta livrar-se das minhas; enquanto tento escravizá-lo, o outro tenta me escravizar". As relações humanas em um nível ontológico originário, são as tentativas feitas por um indivíduo para possuir a liberdade do outro. E isso não depende da nossa vontade, mas do simples fato de existirmos como limite à liberdade alheia.⁴

Esse conflito se configura mesmo em situações aparentemente amistosas. Sempre buscamos adaptar a liberdade que o outro goza diante de nós (e em relação a nós) no sentido de preservarmos nossa própria liberdade. Há nisso algo parecido com os lances de um jogo em que as táticas usadas visam a preservação da própria liberdade pelo impedimento da liberdade do outro, sendo isso expresso mais ou menos sutilmente, de acordo com as conveniências.

⁴ PERDIGÃO, op. cit., 147

A sempre utópica supressão do conflito que caracteriza as relações humanas é buscada em circunstâncias que visam a manutenção possível da nossa própria liberdade sem a negação da liberdade do outro. Nesse sentido, experimentamos a necessidade do olhar do outro (para termos um esboço de medida sobre o que somos objetivamente). Aceitamos a objetivação que esse olhar nos impõe e nos adaptamos a ela, cumprindo, na medida do possível, as expectativas desse olhar, às vezes pagando o preço do abandono do próprio projeto. Ao mesmo tempo, criamos para ele novas expectativas, que nos sejam alcançáveis. Contudo, para além dessa aparente objetivação consentida, a adaptação ao olhar do outro persiste como tentativa de posse da consciência alheia. Queremos ser os criadores ou diretores do olhar subjetivo do outro, demarcando a área em que sua liberdade em relação a nós poderá se manifestar. Assim, teremos controle sobre seus julgamentos, na medida em que esses julgamentos, aparentemente, forem condicionados por nossos atos em relação a ele.

Caso emblemático dessa situação é o que se verifica nas relações amorosas, tentativa mais comum (e também mais complexa) de supressão do conflito entre os seres. Sartre sustenta que tal relação, como meio de se aplacar o conflito, é sempre fadada ao fracasso, porque há um choque de interesses que se mostra incontornável. O amor, em essência, seria caracterizado pela busca do consentimento do olhar do outro àquilo que lhe mostramos. Optamos por nos objetivarmos a esse seu olhar, preservando a sua liberdade subjetiva sobre nós. Mas para alcançarmos a aprovação esperada, criamos recursos mais ou menos sofisticados de condicionamento da apreciação do outro. O reconhecimento do outro enquanto sujeito da consciência a nosso respeito pressupõe a nossa

adaptação aos seus gostos. Mas ao mesmo tempo, tudo o que mostramos é o que escolhemos, por nossos próprios julgamentos, como apreciável, isto é, queremos que o outro nos veja com as medidas do que o nosso próprio olhar estabelece como aprovável. Situação de inegável impasse. a relação amorosa é uma tentativa de condicionarmos ao outro um olhar sobre nós que, no limite, é o nosso próprio olhar. "Emprestamos" ao outro nosso olhar para que ele nos veja, e dessa forma limitamos sua liberdade, da qual, paradoxalmente, necessitamos, porque nosso olhar sobre nós mesmos é insuficiente para nos conhecermos.

O choque se localiza no fato de haver reciprocidade nessas atitudes, ou seja, o outro (que nos ama) age conosco da mesma forma, se configurando assim o confronto de expectativas. Além disso, por mais bem sucedida que seja nossa tentativa de condicionamento da liberdade do outro em relação a nós, a sua consciência sempre caminha livremente e faz de nós o entendimento que bem quer. A única possibilidade de se evitar o conflito nessas condições, se dá pela assunção da anulação, quando um dos amantes opta por se moldar, servilmente, ao olhar do outro, numa atitude masoquista, que não é louvável em termos existenciais, porque pressupõe o abandono da subjetividade e do projeto pessoal.

Outra tentativa de fim do conflito entre os seres se dá quando desconhecemos, propositalmente, a subjetividade do outro (e seu olhar). O encaramos então como um objeto, ignoramos sua consciência que, em outro sentido, procuramos dominar e sujeitar, fazendo com que seu projeto se anule ou se preste a nossos interesses. Nesse processo da almejada objetivação do outro visando impedir a ação da sua liberdade em relação a nós, têm destaque nos estudos de Sartre as relações sexuais. Nessas ocasiões, temos a impressão de um domínio completo sobre o outro, porque o dominamos fisicamente, esperando com

isso o dominarmos também em sua consciência sobre nós. Mas também esta tentativa de fim do conflito se mostra impossível, porque não há como dominarmos, pela sujeição do corpo, a consciência de quem quer que seja. Nem mesmo o corpo do outro, sua máxima concretude objetiva, pode ser dominado no ato sexual, porque o desejo visa a satisfação do desejante e em si se basta. O corpo do outro é um instrumento de objetivação (no sentido de corporificação, encarnação) do nosso próprio corpo. Quando se faz uma carícia em alguém, a finalidade disso é a excitação do nosso próprio corpo, que dessa forma se "encarna". A situação do outro em relação a nós permanece inalterada, sua liberdade (de corpo e consciência) persiste, e o conflito não pode ser aplacado. A dominação do outro pelo ato sexual só seria possível por meio do sadismo, mas isso não contempla a dominação sobre a sua consciência, e seu julgamento sobre nós tem ocasião de se manifestar sempre livremente.

Recurso extremo para a delimitação da liberdade do outro em relação a nós, nem mesmo a sua eliminação efetiva (a sua morte) representa uma eliminação do conflito, porque aquele a quem eliminamos leva consigo uma consciência petrificada de nós, que não pode ser retirada e que altera nosso projeto pessoal. Jamais poderemos alterar o que o outro viu de nós naquilo que lhe mostramos objetivamente. Outros além dele poderão ter visto ou ver essa nossa realidade objetiva, que é o nosso ser no mundo, pelo qual somos responsáveis. A liberdade dos outros Para-si de nos verem em nossa objetividade é irrestrita e não se modifica nem mesmo quando os exterminamos.

Diante dessa impossibilidade de fim do conflito e da relevância do olhar do outro na edificação do nosso projeto pessoal, delimitando a nossa liberdade, é que se deve entender a frase sartreana usada na peça Huis-Clos (Entre Quatro

Paredes): "O inferno são os outros". Há da parte do outro em relação a nós um domínio e uma escravização inegáveis. É bem verdade que o humano é um ser-para-o-outro, no sentido de que sua essência e sua edificação se dão num mundo povoado por "outros" e em função desses outros se estrutura. Mas o poder do outro sobre nós, expresso no conflito que mantemos eternamente com ele, se mostra sufocante e em alguns casos insuportável. A convivência é, assim, um espaço de intrincadas batalhas e dificuldades para o homem na sua realidade no mundo, o que, segundo Sartre, só encontra saída na luta coletiva, na participação social, engajada na causa da humanidade como um todo.

No capítulo 30 de CCA, dialogando com Ana, o Pe. Justino faz um entendimento das relações interpessoais na casa dos Meneses que, coincidindo com o pensamento de Sartre sobre a realidade do outro em nossa vida, chega à idéia do "inferno" como síntese dos sentimentos de ódio recíproco e conflito de liberdades. Essa sua conclusão, que lhe havia ficado patente desde a conversa que teve com Valdo (no capítulo 28), encontra ocasião de se expressar quando Ana levanta a questão, dizendo também crer que a casa é o inferno:

- Se o inferno existe, Padre Justino, é aqui nesta casa.
- O Senhor nem pode perceber em que desordem...(...)
- Eu sei - interrompi com uma voz que já readquirira todo o domínio sobre si mesma - eu sei, e mais do que você pensa. Ao entrar aqui trazia um segredo.
- Ei-lo: não é de hoje que o diabo tomou conta desta chácara. p. 284

Diferindo da concepção sartreana de inferno (que é fundamentalmente atéia), esse descrito pelo Pe. Justino pressupõe a existência de uma entidade mítica - o diabo - que o personifica e determina. O "mal" que corrói as relações na casa é entendido como abstração, um mal transcendental (oposto ao bem) de que os Meneses seriam vítimas. Nesse sentido, a rigor, não seriam eles, de todo, os

responsáveis por seus atos, uma vez que a sua motivação é vinda de uma entidade exterior, que os transcende. O que se infere da concepção do Existencialismo ateu sobre o inferno das relações humanas é que, sendo o homem livre e responsável por seus atos, o "mal" é obra sua, e o "diabo" é ele mesmo diante do outro e vice-versa. Na verdade, usar no entendimento dessa concepção as palavras "mal" e "diabo" só é possível enquanto recurso de comparação com uma concepção cristã do problema, como a expressa pelo personagem de CCA. Os efeitos escravizantes e dominantes do outro em nossa vida não são mensuráveis a partir de seu valor de "bem" ou "mal". Da mesma forma, esse domínio do outro sobre nós se revela em situações concretas, nada comparáveis à ação inexplicável e sobrenatural de um "diabo".

De todo modo, fica evidente na leitura do romance que o que de infernal há na casa é a forma como se dão os contatos e as trocas de olhares entre os personagens, todos marcados por um forte sentido de confronto e dominação recíproca. Nesse mesmo capítulo há uma passagem de uma fala do padre que, embora seja usada em outro contexto e esteja impregnada de um entendimento cristão das relações humanas (no inferno da casa) parece-nos aplicável a todas as situações de conflito entre os personagens do romance, especialmente entre Nina e Ana, sendo mesmo o motivo deflagrador de todas as animosidades. Diz o padre a Ana:

- É que talvez lhe seja difícil aceitar sua própria realidade. No fundo temos horror do que realmente somos. p. 285

Assim, o que de opressor vem do olhar do outro para os personagens é a certeza (sempre discutível, mas na qual eles crêem) de que esse olhar é capaz de

revelar o que eles realmente são. Há o temor dessa revelação o que equivaleria a um desnudamento. Com efeito, é esse desnudamento que os Meneses pretendem evitar ao excluírem de seu meio todos quantos com seu olhar ameacem sua reputação, revelando suas iniquidades. Não é outro o motivo porque a família vive em estado de reclusão, quase sem vida social, refratária ao olhar julgador dos de fora, os quais, sempre que adentram esse ambiente de prisão, voltam com informações negativas como as do padre nesse capítulo citado.

Ao averiguarmos essa reclusão da família, se faz necessário citar a atitude de Demétrio, o guardião do bom nome e da imagem pública dos Meneses. Tendo estabelecido como meta de sua vida receber a visita do Barão, mais ilustre habitante de Vila Velha, em termos sociais, tudo o que esse personagem faz é no sentido de preservar ou forjar uma imagem de família que se mostre agradável ou aprovável ao olhar do Barão (tido por ele como crítico e detentor das medidas do que é certo ou errado em sociedade). Evidentemente, o fundamento da espera dessa visita é o interesse de pertencer às altas esferas de poder na província. Mas para exprimir sua tirania, Demétrio se vale de um discurso pseudo-moralista. Dessa forma, ocorre por sua iniciativa a exclusão de Timóteo e a sua perpétua reclusão no quarto. Porém, Timóteo não deixa de fustigar o irmão, alertando-o dos riscos de ridículo que ele corre por acalentar um sonho tão ingênuo como a vinda do ilustre visitante. No capítulo 8, Timóteo pede a Ana que passe um recado seu a Demétrio:

"Olha, pode dizer ao meu irmão que o seu sonho jamais se realizará: O Barão nunca pisará nesta casa". p. 95

Esse recado chega a Demétrio como uma ofensa, já que lhe é muito importante apresentar-se aos olhos do homem mais importante de sua cidade e

merecer dele uma apreciação que enalteça suas virtudes.

No capítulo 17, logo após a chegada de Nina (vinda de seu "exílio" no Rio de Janeiro), a família se prepara para aparecer à sociedade de Vila Velha numa festa na casa do Barão. Esse convite significa muito para Demétrio, trata-se de um reconhecimento especial e um momento de consagração pública. Mas a chegada de Nina representa uma ameaça à imagem que ele espera que a família faça diante do Barão, motivo que o leva a repreender Valdo por ter permitido a volta de Nina, que, segundo Demétrio, por sua fama, representava uma mácula à reputação dos Meneses. Os irmãos dialogam (reproduzimos apenas as suas falas):

- Você está doido de vez, não há remédio.
 - Por quê? que imagina você...
 - Você esquece o que já se passou, Valdo. Mas eu, felizmente tenho boa memória.
 - De que serve lembrar essas coisas? Nina está aqui outra vez, e onde eu fôr, ela irá comigo. Não tenho nada que desabone...
 - E o Barão?
- p. 179-180

Esse medo é justificável dentro da imagem que o próprio Demétrio faz da cunhada, mas, de maneira geral, o olhar dos de fora, que têm acesso à casa e conhecem Nina, parece não depor contra ela. Sobre sua imagem pública paira uma grande curiosidade de todos, por ser ela uma transgressora, dotada de atributos físicos e morais (a coragem, a ousadia) que atraem, por exemplo, o farmacêutico, o médico e mesmo o Pe. Justino. Ainda assim, não é interessante aos planos de Demétrio apresentar aos outros aquela problemática representante da família. Nisso se evidencia uma atitude hipócrita, já que Nina e suas façanhas são conhecidas de todos, e sobre elas se faz um julgamento que não há como se alterar, nem mesmo com a cuidadosa delimitação do espaço de liberdade do olhar dos outros.

Pode-se dizer que ocultando ou forjando verdades sobre os Meneses, Demétrio busca aplacar ou evitar o conflito com o julgamento do mundo, iniciativa legada ao fracasso. É justamente no dia em que acontece a esperada visita do Barão que desmorona publicamente a (falsa) imagem de dignidade da família. O velório de Nina, que Demétrio chegou a tentar impedir, acaba se tornando para ele uma ocasião propícia a que se mostre à sociedade local como anfitrião condigno e respeitável. Nessa situação, pouco lhe importa que a falecida seja a mesma pessoa que pouco tempo antes era-lhe vergonhoso apresentar como familiar. Da parte dos convidados também há um "perdão" hipócrita a tudo o que Nina possa ter feito de reprovável antes da morte. Assim, o velório se configura como autêntica representação, jogo de fingimentos que é interessante para Demétrio manter, porque assim ele se sente aceito pelo olhar do mundo. Mas a intempestiva chegada de Timóteo no recinto vem mostrar à sociedade, de forma agressiva, tudo o que em vão fora até ali ocultado: a desagregação familiar, a perversidade de Demétrio, a decadência moral e mesmo econômica da família (simbolizada pelo mau estado das vestes de Timóteo). Timóteo, portanto, representa nessa aparição tudo o que os Meneses tentaram esconder do olhar dos outros. Torna-se, assim, compreensível uma importante frase dita anteriormente por ele no capítulo 4: "Tudo o que desprezam em mim é sangue dos Meneses" (p.42). É esse "sangue" impuro e indigno que se faz revelar com sua chegada e seu escândalo. A reação de Demétrio é exacerbada e instintiva, assim narrada por Valdo no capítulo 53:

Foi neste momento, precisamente neste momento, creio, quando ele estendeu um pé branco e nú para fora, arregaçando a saia no esforço para atingir o chão, que Demétrio percebeu do que se tratava.(...) Por trás de mim, para os lados onde o Barão se achava, rompeu uma espécie de urro vibrante e dolorido, como o de alguém que acabasse de ser mortalmente ferido. Voltei-me convicto de que alguém acabara de ser atingido por uma punhalada (...)

Fôra êle quem gritara, não havia a respeito disso a menor dúvida.(...) Era a imagem exata de um homem atingido pela arma do assassino. p. 472-473

É oportuna a menção à "arma do assassino". Nessa situação descrita por Valdo se faz notar a morte da família. (Se tomarmos o "assassino" em questão como sendo Timóteo, sendo ele um representante do "sangue dos Meneses" teremos que, também nesse sentido, a morte da casa se configura como uma espécie de suicídio). Morre a imagem de família que, de modo forjado, Demétrio quis expor ao olhar da coletividade. Essa tentativa de exposição é assumida e justificada por ele no capítulo 51, quando ocorre o seu rompimento definitivo com Valdo. Diz ele: "Mas era a casa, era a casa que eu defendia!" (p.457). Dizendo isto ele tenta justificar seus atos, que na verdade visavam a defesa de uma imagem de casa, imagem esta que se pretendia apresentar ao mundo como austera e tradicionalista, estando ocultos os sinais de "inferno" ali presentes.

O inferno instaurado pelo olhar do outro é um mal que acomete de modo decisivo Ana, que a partir dele desenvolve em relação aos outros uma consciência odiosa. É esse olhar do outro o delimitador de sua liberdade, que a objetiva e suga sua realidade de Ser-para-si. O início do seu processo de anulação é situado por ela, no capítulo 8, quando se recorda de episódios da infância que a prepararam para que se adaptasse às expectativas do julgamento alheio, especialmente de Demétrio, que a teria "comprado" quando ela era ainda criança. Diz ela:

Demétrio, antes do casamento, costumava visitar-me pelo menos uma vez por semana, a fim de verificar se a minha educação ia indo bem. Consciente da eleição que me estigmatizava, minha mãe exibia o ser incolor que ia produzindo para satisfação e orgulho dos que moravam na chácara (...) Demétrio declarava-se satisfeito com o exame - vire à direita, sorria, mostre como se cumprimenta em sociedade - e dizia à minha mãe: "Está muito bem, é preciso ter sempre na memória que um dia ela será Meneses" p. 93

Diante da presença acusadora e formadora de seus atos imposta pelo olhar do outro, se verifica em Ana a opção por um recolhimento, fato que a leva a manter esporádicos (mas sempre tensos) contatos com os demais da família e a quase não sair de casa. A presença de Nina e o olhar que esta lhe dirige lhe são decisivos, porque, por meio deles se processa aquilo a que o Pe. Justino se referia na frase anteriormente citada: Nina revela aquilo que Ana realmente é, por isso ela teme esse olhar. Essa revelação é desestabilizadora e preocupante para Ana, que não aceita ser julgada e muito menos se moldar ao julgamento de alguém como Nina. O conflito é inevitável porque o olhar de Nina acusa todos os seus erros, que podem ser sintetizados na sua resignação e no abandono do seu projeto pessoal. Esse olhar revela, como num espelho, a verdade objetiva de Ana, e esse reflexo não é do seu agrado. Porém, como todo olhar que venha do outro, esse de Nina em relação a Ana é baseado num reconhecimento parcial, redutor, que não pode apreendê-la inteiramente, embora proponha um entendimento fechado, petrificado, sem limites para a sua liberdade de ação e perspectiva ante o objeto visto. Daí resulta o desconsolo de Ana com esse olhar intruso e acusador, e se estabelecem as bases para a guerra entre as duas, cuja finalidade é a mútua limitação (ou eliminação) da liberdade da oponente.

No caso de Ana, essa tentativa de eliminação assume um sentido literal quando, no capítulo 31, ela decide usar a arma de Demétrio para matar a cunhada. Após uma áspera discussão sobre os sentimentos de ambas por Alberto e sobre o relacionamento de Nina com André, Ana aponta o revólver em direção a Nina, que lhe diz uma verdade que encontra eco no entendimento de Sartre sobre a inutilidade de se eliminar o outro como tentativa de delimitar sua liberdade (reproduzimos apenas as falas):

- Esta arma...
- É a mesma. Sobraram ainda duas balas. Creio que agora...
- Quer matar-me?
- Jurei.
- Que me importa? Nem por isso André deixará de ser filho de quem é. Nenhum sangue derramado - nem mesmo o do pai, está ouvindo? - poderá fazer desaparecer a lembrança do gôzo com que foi gerado. Ah, em que noite de febre... p. 294-295

Assim, todos os olhares de Nina sobre André e sobre Alberto (e, por extensão, sobre Ana, que não teve condições de usufruir das potencialidades eróticas do suicida, enumeradas nesse capítulo) estão preservados e Ana, mesmo matando-a, não conseguirá alterar isso. Diante dessa verdade, Ana não tem como levar a termo sua intenção homicida. Mas isso não a impede de esperar para Nina um fim, preferencialmente humilhante, que represente uma redenção ou uma justiça contra o mal de que foi vítima por estar exposta ao olhar da outra. Nisso se fundamenta e se sustenta o seu ódio. Conviver com a rival, estando sujeita a sua agressão e a sua escravização é algo insustentável para ela, é a causa da sua mais profunda angústia, centro da sua desesperança, porque acusação da sua nulidade como autora do seu destino.

Mesmo em relações amigáveis como a que se estabelece entre Nina e Timóteo, se evidencia o conflito, embora, nesse caso, prevaleçam as polidas regras do jogo das conveniências, e a extensão do combate não resulte em danos incontornáveis para as partes envolvidas. Já mencionamos anteriormente a afinidade de interesses e o bom entendimento que os une. Em Nina, Timóteo deposita todas as suas esperanças de destruir a falsa moral e a agressividade da família, de que é vítima. Por isso, seu olhar a vê como alguém capaz de ousadias e afrontas nos mínimos atos. Não é do seu conhecimento, por exemplo, a situação de extrema fragilidade de Nina nos capítulos 2 e 39, que narram episódios de sua vida

fora de Vila Velha, quando sofre os efeitos(materiais e psicológicos) de humilhações sofridas na casa dos Meneses. No entanto, em nome da amizade, sempre que contata como cunhado, Nina procura adaptar-se às suas expectativas, aceitando ser objeto de seu olhar, mas dominando-o, porque condicionando a sua extensão, que se fixa em certos pontos que se mostrem convenientes às suas aspirações de revolta. Contudo, embora manifeste a Timóteo uma aceitação ao pacto proposto por ele, Nina hesita em aceitar plenamente as iniciativas do amigo, porque seu olhar em direção a ele é, na verdade, bastante receoso. No capítulo 12, em diálogo com Betty, Nina aponta alguns de seus julgamentos sobre Timóteo, dos quais ele não está a par (reproduzimos as falas):

- Timóteo não conta.
 - Por quê? Se é porque o acha um pouco extravagante...
 - Não, não é por isto. Na minha vida tenho conhecido muita gente extravagante. Não, Betty, não é por isto, não é pelo que todo o mundo diz. Que me importa o que o mundo pensa a respeito de coisas que eu mesmo não me sinto com autoridade para julgar? Não, não é por isto. Mas acho que Timóteo tem um excesso, um acúmulo de personalidade. Fechou-se num quarto por acreditar que, fora dêle, nada mais existe. Por dentro está cheio do seu problema pessoal que é:Timóteo.
 - (...)
 - Não compreendo, Dona Nina.
 - Ah, Betty, é muito fácil dizer de outro modo.
 - Qual, então?
 - Quero dizer que ele não é normal, no significado corrente das coisas.
 - Então ele é...
 - Louco.
- p. 132-133

Não revelando essas opiniões sobre Timóteo, Nina busca a preservação do pacto selado, de inclemente luta contra a opressão vinda dos Meneses, mas sua atitude configura um assentimento ao olhar do outro, na medida em que se verifica uma acomodação a suas expectativas. Diferente é a posição do próprio Timóteo em relação ao olhar de censura que recebia da sociedade, ao qual, por tempos, se adaptou, mas que depois optou por afrontar. Veja-se essa passagem do capítulo 4:

Houve tempo em que achei que devia seguir o caminho de todo o mundo. Era criminoso, era insensato seguir uma lei própria (...). Apertava-me em gravatas, exercitava-me em conversas banais, imaginava-me igual aos outros. Até o dia em que senti que não me era possível continuar: por que seguir leis comuns se eu não era comum, por que fingir-me igual aos outros se eu era totalmente diferente? p. 41-42

É, por certo, esse desprendimento que ele espera e procura ver em Nina.

A amiga finge uma total adesão a sua causa e, na medida do possível, a realiza, mas é diferente seu pensamento, sua consciência não revelada, a que Timóteo não terá acesso e não poderá alterar, porque ignora. Seu olhar, na busca por fugir ao conflito com esse ser que estima, evita a sua revelação inteira, prefere vê-la em parte.

Nas relações amorosas apresentadas no romance se verifica, de modo geral, a tendência ao fracasso apontada por Sartre e a que já nos detivemos anteriormente: há o confronto de expectativas e a difícil situação dos amantes, hesitando entre a posição de sujeitos e objetos do olhar mútuo. A relação amorosa mais minuciosamente apresentada é a que se dá entre Nina e André, que se crêem mãe e filho. Percebe-se, inicialmente, uma sedução, em que fica patente o poder exercido por Nina, uma mulher experiente e sensual, sobre André, um adolescente que pouco sabe da vida e das relações humanas.

A extensão e o efeito dessa sedução são tão amplos que as amarras morais (o temor do incesto) são totalmente desatadas por ambos. Mas há que se notar a sujeição de André ao olhar de Nina, expressa nas reiteradas vezes em que o adolescente menciona em seu diário o fato de estar, nesse contato, "passando por uma transformação", que, no caso, visa atender as expectativas de Nina. No capítulo 25 ele constata:

Como um homem adormecido durante muito tempo no fundo de um poço, acordei e agora posso contemplar face a face a luz do sol. Não é amadurecimento, como supus antes, a sensação que me invade - é de plenitude.(...) Tudo isto não é prova de que começo realmente a viver, de que existo, e de que a vida deixou para mim de ser uma ficção adivinhada através dos livros? p. 246

Esse homem que desperta em André é o mesmo que se molda às juras freqüentes impostas pela amada. A propósito dessa necessidade de provas de amor como sustentação da relação, Paulo Perdigão, analisando Sartre, observa:

Quando quero ser amado por alguém, quero apossar-me, pela sedução, de uma liberdade que, sem perder-se como tal, aceite perder-se, consinta em fazer de mim um centro de referência absoluto, em torno do qual se ordenam todas as coisas do mundo. Quero "ser amado", ou seja, quero ser o fundamento de todos os valores do outro (por isso é comum que o amante exija do amado que sacrifique a moral tradicional, indagando se seria capaz de matar e roubar por ele, etc.).⁵

É essa a situação imposta por Nina a André ao lhe ordenar que abandone qualquer receio que o impeça de viver a sedução. Nisso André vê algo como que o efeito de uma força maléfica sobre sua vida (que altera seu projeto pessoal). Mas há de sua parte uma total entrega ao que Nina lhe apresenta. Veja-se esse trecho do capítulo 36:

Então era preciso reconhecer que aquela criatura frágil encarnava o mal, o mal humano, de modo simples e sem artifício (...) O mal, sim, mas que importava que assim o fôsse? A quem quer que me acusasse, poderia responder que nada mais queria, e que só o mal me interessava sobre a Terra. p. 332

É nítido o corte religioso da compreensão desse mal, que em outras ocasiões do romance relativas à relação entre Nina e André, será chamado de pecado.

⁵ PERDIGÃO, op. cit., p. 148

De todo modo, Nina obriga André a uma transformação que tem por base uma intenção de despersonalização, uma vez que o que ela procura (e acaba por encontrar) no "filho" é a lembrança de Alberto. O próprio André tem conhecimento desse fato, como fica claro no capítulo 26:

O banco, a noite, o jardim seriam os mesmos - mas aquele sentimento, vivificado com tão grande rapidêz, não nos pertencia, pelo menos não pertencia a mim, eu não o conhecia, e saturava-me de uma presença que me despersonalizava. Tive ímpeto de sacudi-la e perguntar: - "Sim, André sou eu, mas não é a mim que sua voz reclama, nem seus olhos me vêem, aqui onde estou parado. Por quê?" p. 255

André se abala profundamente com sua condição de símile de Alberto (que seria seu verdadeiro pai), mas não tem forças para reagir, porque, em todos os seus atos, está buscando agradar Nina. A exemplo de todo amante, ele vive a ambígua situação de se adaptar ao olhar do outro, não lhe negando a subjetividade, mas ao mesmo tempo buscando, por meio dessa demonstração de qualidades à pessoa amada, condicionar seu olhar e delimitar sua liberdade. Por essa razão o conflito não se desfaz, e ainda ganha o agravante de resultar num possível processo de anulação de quem ama, ante a onipotência do amado.

Mas a reação a isso, pintada com tintas de desespero no diário de André (capítulo 43), se dá quando ele tenta se impor a Nina ignorando e tentando dominar sua consciência por meio do domínio de seu corpo, no ato sexual. Nessa ocasião, Nina mostra-se já bastante debilitada por causa de sua doença, e André procura seduzi-la, a fim de demonstrar o controle sobre a situação no caso amoroso. Mas o ato, que se dá em condições precárias, revela o vazio dessa sua iniciativa. Embora seja uma experiência satisfatória a nível dos sentidos (mesmo que carregada de uma feição degradante, dado o estado de saúde de Nina), não é por meio dela que

André conseguirá readquirir sua liberdade diante de Nina. A consciência da mãe/amante em nada se altera, e persiste a sua sujeição, plenamente consentida por ele. Veja-se essa passagem:

Abandonei-a, e ela afundou-se na massa mole dos travesseiros. O líquido, vagaroso, ainda escorria pelos meus braços. Morta? Viva? A questão era inútil (...). Um vácuo fêz-se em mim, tão duro como se fôsse de pedra. Senti-me sorvendo o ar, caminhando, existindo, como se a matéria que me constituísse houvesse repentinamente oxidado. E nunca soubera com tanta certeza como naquele instante que, enquanto existisse, proclamaria de pé que o gênero humano é desgraçado e a única coisa que se concede a ele, em qualquer terreno que seja, é a porta fechada. p. 400

São semelhantes as outras situações amorosas experienciadas por Nina, personagem nitidamente identificado com a sedução. Sobre Alberto, conforme já vimos anteriormente, a sedução de Nina age no sentido da aniquilação da sua personalidade. Nina visa a sujeição do rapaz aos seus interesses de plena vivência de suas potencialidades eróticas. Em momento algum ela demonstra a intenção de reconhecê-lo como indivíduo. Ana (que, saliente-se, não deixa de vivenciar algo parecido em relação a ele, sem obter o mesmo êxito), detecta nesse trecho do capítulo 14 a total entrega de Alberto aos encantos de Nina, que resulta numa grande confusão em sua vida:

Repeti o chamado, ele voltou-se, veio chegando devagar, as mãos caídas ao longo do corpo. Tive a impressão de que se achava adormecido ou sob algum poder hipnótico. Friso esta expressão - poder hipnótico - para que o Senhor possa compreender desde já a que grau de submissão aquela mulher o colocara. Ah, ele poderia ainda tentar guardar avaramente o seu segredo, a mim é que não enganava mais. p. 151

Dessa forma ante a percepção do olhar de Nina, há um consentido esvaziamento do seu ser, de tal modo significativo que chega a levá-lo à atitude suicida. De todo modo, dessa experiência de dominação sobre Alberto, Nina

guardará a lembrança de alguns dos momentos mais prazerosos de sua vida, supondo que, por força da sedução, teve sob seu comando a consciência do amante.

Notamos nisso um interessante elemento a problematizar ou pôr em questão o evidente poder vivificador de Nina. Embora, em muitos sentidos, esse poder seja flagrante, nas motivações mais fundas de seus impulsos de sedução percebemos um limite a isso, na medida em que, seduzindo seus vários pretendentes, Nina tende a anulá-los, despersonalizá-los, quando não levá-los à auto-eliminação. Note-se nesse fragmento do mais ríspido diálogo entre ela e Ana (capítulo 31) a descrição feita das qualidades de Alberto e sua objetivação radical:

- Amei - repetiu num tom baixo, e calmo.- Amei e ele também me amou, que é que você quer mais? A êste respeito já não nos dissemos tudo? Que procura ouvir ainda? Quer ser espezinhada, quer que eu diga que seus lábios eram grossos e esmagavam os meus, que ele introduzia a língua no céu da minha boca, que me mordida os seios? É isto? p. 292

A rigor, o romance é pouco generoso com Alberto no que se refere a uma caracterização psicológica mais apurada, o que faz com que na sua relação com Nina prevaleça a dominação da amante. A importância de Alberto reside justamente no seu papel de instrumento para que Nina expresse sua opção pela liberdade, em tudo ofensiva às regras morais e à tradição do ambiente no qual se introduz (e assim obtenha a vitória sobre a família). Contudo, também esse seu relacionamento, embora lhe represente muito em termos existenciais, é marcado pelo conflito e pelo desconhecimento (proposita) daquele com quem se relaciona.

Com seu marido, Valdo, Nina vive uma relação que, aparentemente, passa ao largo do interesse erótico, fato que a leva a se envolver com outros homens. É curioso que no capítulo 7 se faça menção à vida de solteiro de Valdo,

quando teria sido um afamado conquistador, do qual se comentavam as façanhas amorosas e a vida dissoluta. No que o romance narra de sua vida conjugal, não se percebe essa imponência. Antes o contrário. Sua esposa lhe reprova a submissão ao autoritarismo de Demétrio e também, sub-repticiamente, o fato de não realizar suas expectativas como companheiro. Essa reprovação se expressa na forma da traição, que serve para mostrar o pouco domínio que Valdo tem sobre a situação amorosa ou, no mínimo, o quão pouco conhece sua mulher, seus gostos. Nina, literalmente, lhe escapa de qualquer controle, restando a ele a sujeição.

A princípio, obviamente, o que prevalece é a frustração e o ressentimento, evidentes na tentativa não concretizada de suicidar-se (como forma de punir a atitude da esposa e de auto-punir-se pelo fracasso de seu casamento). A capitulação ante a insistência de Nina para a reconciliação, 15 anos após o rompimento, é atenuada por uma frieza inicial, assim descrita na carta em que dá seu aval para a volta da ex-mulher:

Não se engane, Nina, é um ambiente bem diferente que virá encontrar agora; já não tenho por você aquele antigo amor, nem poderá exigir de mim outra coisa além de uma frieza compreensiva. p.110

De fato, Valdo e Nina, após a "reconciliação", não se comportam como casal. O amor (que sempre veio apenas dele) se perde no rancor e na desconfiança. Tal situação advém de um conflito evidente: Valdo desiste de sujeitar-se às iniciativas e ao poder de Nina, sem (pretender) conseguir convertê-la em objeto de seu amor. Nenhum dos lados cede aos interesses do olhar do outro, impera a indiferença, a incomunicabilidade, sem clara agressão.

Mas isso vai mudando lentamente à medida em que se agrava o estado de saúde de Nina e Valdo decide lhe prestar socorro. A iminente morte de sua esposa o leva a concluir que por uma série de motivos sempre a amara e sempre estivera predisposto à sujeição aos impulsos de Nina, a despeito da indiferença adotada a partir da segunda temporada desta em Vila Velha. Uma relação amorosa que não pôde se realizar plenamente, e que não teve para Nina a importância que tiveram seus outros amores (por Alberto e André), mas que é um ponto importante na vida de Valdo, na sua construção/anulação como indivíduo. Um relacionamento marcado pelo conflito de interesses e de liberdades, rodeado de outros sentimentos negativos e destrutivos.

Essa incursão pelo terreno das relações interpessoais na casa dos Meneses nos mostra que, em todas as circunstâncias de contato entre os personagens se verifica o conflito de liberdades, feito da opressão do olhar do outro como limite ou anulação do projeto de ser de cada um. Presentificação do inferno, a casa abriga seres que se debatem com o problema da adaptação ou enfrentamento da presença do outro em suas vidas, resultando disso que eles desenvolvam uma consciência odiosa. Dessa forma, o retrato do humano enquanto ser-para-o-outro apresentado em CCA, em essência, apresenta pontos de afinidade com o pensamento geral a respeito deste problema apresentado por Sartre. Thomas Ranson Giles assim sintetiza a tônica desse pensamento sobre o outro:

Assim, a atitude original e natural entre os homens não é o amor, a harmonia e a paz, mas o ódio, o conflito e a luta. Antes de tolerar a liberdade do outro, eu resolvo aniquilá-la e mesmo, se for necessário, em combate mortal. Mas mesmo se pudesse fazer tanto, não mudaria nada, pois num determinado momento ele existiu e fez de mim um objeto de seus projetos. Assim, mesmo

esse ódio mortal é fútil e absurdo; não é nada mais do que um esforço abortivo para afirmar o desejo nascido do desespero.⁶

Estão baldadas todas as tentativas de se aplacar o conflito. O nada se impõe em todas as direções: há a guerra de liberdades porque a casa (a noção de família como célula matriz de uma sociedade decadente) está em ruínas e agonizante. Em outro sentido, essa decadência e essa agonia da casa devem muito ao fato de nela imperar a guerra, o confronto, o inferno. Essa leitura pode ser aplicada a uma compreensão da realidade humana num mundo em crise, onde o valor e as atitudes de um homem são constantemente questionados pelo contexto (crítico) em que ele se encontra. Diante dessa tragédia da condição humana revelada e analisada em CCA, fica a pergunta: haveria saída?

⁶ GILES, Thomas Ranson. História do Existencialismo e da Fenomenologia. São Paulo: EPU, 1989, p. 299

2.4. DILEMAS DA LIBERDADE

Numa breve retomada das informações levantadas neste capítulo, temos que a análise de certas ocorrências temáticas de CCA aponta para a constatação de que, em torno do debate central acerca da queda de uma tradicional família, representante das elites rurais mineiras do começo do século, se processa uma visada analítica sobre a situação da consciência dos indivíduos envolvidos neste contexto de crise. Desta forma, mais do que uma compreensão das relações sociais que determinaram ou caracterizam essa decadência, é focalizado o efeito dessa crise sobre a realidade existencial dos personagens e suas distintas reações àquilo que a experiência concreta da crise lhes apresenta. Se mostra em CCA, com destaque, o choque que se instala no contato entre distintas visões de mundo nas possíveis reações aos problemas que o contexto pluri significativo de "ruína" apresenta aos habitantes da casa.

O romance enfoca os lances de uma guerra entre um mundo identificado com posturas e atitudes arcaicas, passadistas (apresentado como tirânico, corrompido), e um outro, adepto da idéia de ruptura, de libertação. Esse choque de mundos que desastrosamente se encontram e combatem no espaço opressor da casa, opõe Nina (a renovação possível) ao conjunto dos Meneses (a busca pela preservação da tradição). Nessa situação de conflito, se digladiam diferentes mundividências, condutas morais e linhas de valores, que não podem comungar. Prevalece no todo do romance a idéia de "casa assassinada", arremetendo à certeza de quê a família (a Casa de Meneses, no sentido de linhagem, descendência), por estar vinculada a um *modus vivendi* antiquado e a uma classe

social em agonia, está com os dias contados. A força do novo, que lhe opõe resistência, surge para afrontá-la e ocupar o espaço aberto pela sua decadência inexorável ou, no mínimo, para anunciar o seu esfacelamento.

Os dados com que vimos trabalhando nos dirigem à observação de que a guerra que se instaura na família, tendo como pano de fundo a rica simbologia da casa (que tanto pode ser o edifício soturno como a tradição que lá se preserva) nos induz a uma leitura da situação do indivíduo no mundo. A isso temos chamado de "drama da humanização". Fugindo dos dados imediatos, de sentido literal, percebemos que a vivência dos personagens de CCA na sua luta para se adaptarem ou resistirem ao pesadelo que se faz sentir na casa, ilustra, metaforicamente, a situação do ser humano na sua batalha para se constituir como indivíduo e autor do seu destino ante as determinações em contrário vindas do contexto em que se encontra. Bastante problemática, essa situação se configura como fonte e razão de todas as angústias dos personagens que, em seus atos, subrepticamente, se colocam a questão: que domínio tem um ser humano sobre a sua realidade no mundo, frente as imposições da tradição, da moral, da consciência pessoal da culpa? E ainda, ante a certeza da morte e o poder de anulação do mundo dirigido às iniciativas individuais, como aceitar o desafio da humanização?

Afirmamos que Nina, isoladamente, se opõe ao todo dos Meneses, porque é ela o personagem que mais decididamente assume uma postura de assunção do imperativo do humanizar-se, no sentido de expressar a inadaptação e a insatisfação com os comandos do mundo onde está, os quais pretendem lhe determinar o destino, como se o fato de se pertencer aos Meneses encerrasse a idéia de uma essência imutável e pré-estabelecida. Nina reage a isso, crente que essa predeterminação de um destino (orientado por uma noção essencialista de vida em

família) age no sentido de anular as melhores possibilidades humanas dos que a aceitam. É bem verdade que ela obtém simpatizantes dentro da família, formando um bloco de resistentes à desumanização, junto com Timóteo e André. Mas o núcleo dessa resistência é assumido e encarnado por Nina, em suas atitudes de ruptura e escândalo.

Conforme observamos, há na base do pensamento expresso pelo romance um substrato religioso bastante destacado, o que faz com que as reflexões sobre o humanizar-se, por vezes, enquadrem-se numa pauta de debates sobre a relação do humano com o divino. O inverso também poderia ser dito, isto é, a compreensão do homem em face do divino é uma etapa da reflexão sobre a sua situação no mundo. De todo modo, chama-nos a atenção o fato de as aludidas atitudes libertárias, de ruptura e escândalo, adotadas por Nina serem com frequência explicadas e entendidas no romance como "pecados", graves transgressões aos preceitos divinos, quase todas relacionadas à experiência sexual: lubricidade, sedução, adultério, incesto. Essas atitudes, sob o ponto de vista existencial, por seu caráter de libertação da morbidez que o estar na casa configura, têm para Nina uma dimensão vivificadora, algo a que ela, em sua trajetória pessoal, confere grande importância. Porém na sua caracterização como pecados, segundo compreensão dos seus rivais, seus atos clamam aos céus, merecedores de uma punição, como se por meio deles, ela se definisse como um ser não livre, mas preso ao "mal" e indigno da graça divina. Essa fala de Ana, no capítulo 32 é exemplar dessa compreensão:

Imaginei sim, imaginei muitas vezes que essa mulher fôsse humana, que sofrêsse também, cega, girando em sua órbita como qualquer um de nós. Chegaria até a esquecê-la, se ela estivesse ausente. Mas como perdôá-la, como supor a justiça de Deus, vendo-a existir ante nós, e fomentar tôda

espécie de mal? Então não sei, as palavras se misturam em meus lábios, e ~~reza de um modo por que não gostaria reza~~. "Tinha pena dessa mulher" - digo, e logo recomeço a soltar e me rebelo, batendo com os punhos no peito: "Meu Deus, castigue esta mulher, prove que existe, fulminando-a". p. 299

Não há como se negar que Nina, na sua colocação relativamente aos demais personagens, ocupa um posto de especial relevância na trama. A rigor, poderia-se até afirmar que ela centraliza as atenções a ponto de, em muitos sentidos, o romance se mostrar como descrição e análise das suas experiências em contato com a casa que morre. O conjunto das apreciações dos outros personagens e narradores a seu respeito, bem como a comparação dos seus atos com os dos Meneses, nos dão a impressão de que essa relevância de Nina revela uma especial atenção do autor na sua elaboração. Lhe é importante o debate sobre Nina e todos os valores que ela encarna. Tudo o que há de mais negativo pode ser dito sobre os Meneses, e o livro é pródigo na descrição da sua sordidêz. Quanto a Nina, ela merece um tratamento mais generoso, quando não amplamente favorável da parte do autor. Se tomarmos a fala de Ana (dita num dos seus freqüentes acessos de ódio) como uma das compreensões possíveis para as atitudes de Nina, veremos que um dos focos de interesse de CCA é colocado sobre a definição do que há de "pecado" ou de "libertação" na vivência revolucionária de Nina. Assim, é na apreciação de seus atos que notaremos as mais aprofundadas discussões sobre o ser do homem no romance, tanto na sua luta por constituir-se humano como na sua colocação dentro do plano de Deus, de acordo com a religiosidade que marca a mundividência da obra de LC.

Notamos que essas discussões, da forma como se colocam, marcam um estágio avançado na elaboração do pensamento diretor da literatura desse autor, no qual se alia uma postura de entendimento da humanização (a princípio, desatrelada

do Cristianismo, por supor o primado da construção individual sobre as determinações sobrenaturais) ao seu freqüente debate religioso, em que despontam, nessa fase madura, sinais de uma orientação teológica mais branda (ou menos sectária) do que a que se faz notar em momentos anteriores da sua obra. Tentaremos observar como se dá o jogo desses conceitos depreendidos das atitudes de Nina: liberdade (como fator de humanização, em termos existenciais), liberdade (no sentido de salvação, graça divina, perdão), pecado (como ato concreto de transgressão às leis divinas) e pecado (como expressão de descrença em Deus ou recusa do Seu amor).

A possível conceituação de liberdade é bastante vasta, englobando desde a concepção vulgar do termo, que a associa ao pleno exercício das deliberações íntimas, até as mais complexas formulações filosóficas, como a que a vê na possibilidade de ação autodeterminada num dado grupo ou sociedade, dentro de normas definidas. A liberdade pode ainda ser concebida como o próprio fundamento da existência humana, base para a construção de uma essência, que a princípio não há e que cabe ao homem definir, por meio das escolhas que fizer. De um modo ou de outro, todas essas acepções são contempladas pelo pensamento de CCA. Atentemos a algumas situações do romance que nos possam abrir caminhos para o entendimento desse tema, nas experiências de Nina.

No capítulo 4 é apresentado por Betty o momento da chegada de Nina em Vila Velha. A descrição da nova familiar é assim feita pela governanta:

Não foi um simples movimento de admiração, pois já havia deparado com muitas outras mulheres belas em minha vida. Mas nenhuma como esta conseguiu misturar ao meu sentimento de pasmo essa leve ponta de angústia, essa ligeira falta de ar que, mais do que a certeza de me achar ante uma mulher extraordinariamente bela, forçou-me a reconhecer que se tratava de uma "presença" - um ser egoísta e definido que parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem. p. 46

Essa caracterização em tudo destoa daquela conferida aos Meneses. Mas, para além dos atributos de aparência física, é realçada pelo narrador (com o uso de letras de tipo diferente), a palavra "presença", configurando a intensidade do carisma de Nina e sua imponente, que se revelarão em atos a partir daí. O flagrante contraste entre essa sua imponente, percebida à primeira vista, e a apatia dos membros da família, sobretudo Ana e Demétrio (seus futuros algozes), se traduz no conflito, que desde então se anuncia. Note-se que além desses atributos, reveladores da sua distinção, é observado por Betty um traço de caráter que é bastante emblemático do que é esse personagem: Nina é descrita como "um ser egoísta e definido". Além do sentido ético do adjetivo egoísta, há que se reparar que perpassa esse termo a idéia de que o sujeito que dele se serve é alguém centrado em si mesmo, em suas próprias deliberações e iniciativas, o que equivale a dizer que pouco lhe importam as idéias de "grupo" ou do "outro". Nisso está implícita a idéia de que ela tende a agir como presença autônoma, liberta das expectativas ou exigências dos que com ele convivem, assumindo-se como indivíduo. Seguindo sua descrição, Betty, em nota de margem a seu diário, diz que muito depois desse primeiro encontro essas impressões lhe acompanharão dando a entender que muito do que a imagem inicial de Nina na chácara anuncia se concretizará em ações. Sua singularidade, sua auto-suficiência agressiva e sua imponente (conferida, em grande medida, pela beleza física) se farão notar em posturas libertárias que, no seu caso, tanto se associam ao livre exercício de seus impulsos vitais (sobretudo os de natureza sexual, que causarão escândalo nos da chácara) como na edificação de uma individualidade, num ambiente que proíbe tal ousadia.

Nesse mesmo capítulo, apresentando fatos dos primeiros dias de Nina junto à família, Betty dá um exemplo dessa propensão à ousadia, demonstrando a

sua manifestação frente à conduta típica dos Meneses, vivenciada por Demétrio:

Sem dúvida ela era sincera, pois nunca vivera no interior e aquela paisagem baixa, de grandes descampados ressecados pelo estio, não lhe dizia coisa alguma, e nem lhe despertava nada além de uma verídica angústia. Creio mesmo que foi essa aversão, propalada inúmeras vezes, e em todos os tons de vozes, que para sempre levantou os alicerces do desentendimento entre a patroa e o Sr. Demétrio, de natureza tão arraquadamente mineira. Mais do que isto: mais do que ao seu Estado natal, amava ele a chácara, que aos seus olhos representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros - segundo ele, os únicos realmente autênticos existentes no Brasil. "Podem falar do mim, costumava dizer, mas não ataquem esta casa. Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui viveram com altaneria e dignidade". p. 68

Nessa passagem se faz claro o desconforto de Nina com o aspecto material do mundo onde foi parar, aspecto este que se reflete no modo de vida dos Meneses. Com efeito, a "paisagem baixa, de grandes descampados ressecados pelo estio", que não lhe diz nada, arremete à própria estagnação entediante e sem perspectiva de futuro (porque sem vitalidade) dos hábitos da família e seu apego a uma noção rasa de civismo ou bairrismo. Essa crítica ao desconforto que sente quer ser uma crítica aos que se conformam com ele, ou mesmo o traduzem, tomando-o como um valor de coesão do grupo, da tradição. Nisso, Nina quer ser diferente, quer ofender a tradição, que é louvada por Demétrio. O guardião do nome e da história dos Meneses se mostra como um adepto da causa dos valores estabelecidos, sejam os cívicos (o amor ao Estado natal, apresentado ao longo do romance como um traço ridículo de seu caráter), sejam os da classe social a que pertence (o amor à chácara, símbolo de antigo poder e prestígio). Mais do que a defesa de suas próprias crenças ou de seus entendimentos sobre a vida, lhe interessa a defesa do grupo, o que o leva a bradar que não lhe importa receber uma ofensa pessoal, ao passo que muito lhe magoa um ataque à casa. Está evidente que Demétrio não se assume como indivíduo desprendido dos valores da coletividade, estando também

claro em que consiste a ousadia de Nina, reflexo da sua liberdade: ela não louva a idéia hipócrita de coesão familiar, tampouco a da tradição, e é compreensível que, conforme Betty, ela cause "aversão" em quem as louva.

Essa aversão é bastante explicitada numa frase de Nina, dita à mesma Betty no capítulo 9. Incomodada com o marasmo e a falta de diversão na província, Nina diz ter interesse em sair, freqüentar bailes e teatros. A governanta tenta desestimulá-la, inicialmente porque não há em Vila Velha tais diversões, e depois, porque esses interesses não são próprios dos Meneses. Diz Betty: "É o sistema de vida do Sr. Demétrio", e Nina responde: "Eu não quero viver segundo o sistema do Sr. Demétrio". Uma frase bastante forte e polêmica, assim analisada pelo narrador: "Ergui apenas os ombros, imaginando a que lutas não teríamos de assistir caso ela pretendesse realmente inaugurar um outro gênero de vida" (p. 102-103). Dentro do contexto de cativo percebido por Nina no ambiente onde se encontra, sua opção pela liberdade (por não viver segundo o sistema de Demétrio), tem o status de criar um novo gênero de vida, uma atitude de ruptura com a situação vigente, pagando alto preço e enfrentando as "lutas" imaginadas por Betty.

Mas há que se observar que, a rigor, Nina nem sempre pode contar vantagem de sua opção. Muito ao contrário, são vários os momentos em que ela mesma se dá conta das dificuldades que o seu modo de agir lhe acarreta. A profissão de fé na liberdade é sempre mais desgastante do que a resignação e a pessoa que a adota, por vezes, vê-se em situação de evidente desprestígio do ponto de vista da aceitação pelo mundo. Veja-se essa passagem do capítulo 18, em que Nina descreve, numa carta ao coronel as suas impressões sobre os Meneses (e a sua diferença em relação a eles), logo ao retornar de seu exílio forçado:

Ao fundo, junto ao aparador, onde descansavam as pratas da família, achavam-se Demétrio e Ana; um tanto separados, compunham um grupo solene e hostil. Como fôra tãta em imaginar que teria forças para enfrentá-los; jamais estaria à altura de sua terrível dignidade. Sobretudo Ana, que eu via incrustada àquele ambiente como se também fôsse uma peça ou um detalhe dos móveis, tão firme como se representasse um juiz consciente da mais inapelável das sentenças. p. 192

Lembre-se que esse retorno à chácara após os incidentes do adultério e da delação que decretaram a sua exclusão da família, é marcado por um vivo interesse de vingança. Ela não se conforma com o tratamento que recebeu a reação truculenta dos Meneses à sua conduta no caso com Alberto. A vivência da liberdade, nessa situação de retorno, constitui-se como uma deliberada tentativa de agressão, que se realizará no caso amoroso que Nina mantém com André, herdeiro da tradição familiar. Esse intuito de ofensa (que se configura como manifestação das "lutas" aludidas por Betty no trecho anteriormente citado) não tem como se realizar de modo tranqüilo para Nina, que percebe sua fragilidade ante o poder do grupo e sua "terrível dignidade". Na descrição de seus inimigos, ela mostra, com riqueza de detalhes, um importante traço característico dos Meneses: Demétrio e Ana se incorporam totalmente à realidade circundante, à paisagem da casa, compondo um quadro solene e hostil. Está aí evidenciada a fusão metonímica entre a família e o ambiente por ela habitado, o que faz com que se liguem os dois sentidos que a palavra "casa" apresenta no romance. O livro é o relato da decadência (o assassinato) da ilustre Casa de Meneses, que se expressa na progressiva deterioração da casa onde a família mora, uma casa antiga, soturna, solene e hostil, como a tradição que é ali reverenciada. A ofensa pretendida por Nina consiste na tentativa de, individualmente, desvincular-se da(s) idéia(s) de casa. Ela repudia a agressividade do ambiente porque não suporta o peso opressor da "terrível dignidade" ali existente, e que seus habitantes incorporam.

O desenvolvimento dessa linha de leitura acaba por estabelecer uma ligação entre a atitude de Nina e a desestabilização da família e tudo o que a caracteriza, sobretudo os valores antiquados e repressores. Eis aí uma constatação básica para o entendimento de CCA: a liberdade assumida por Nina está, em muitos sentidos, vinculada à destruição da casa, não tanto porque seja ela a assassina da casa, mas porque a sua presença nesse ambiente induz ou precipita a auto-extinção do clã, que não sabe como reagir à liberdade que ela incorpora. E a liberdade em questão, se liga ao repúdio dirigido à tendência dos Meneses de se fundirem passivamente ao ambiente que os acolhe e toda a sua rica simbologia negativa (passadismo, inoperância, ociosidade, atraso). Nina quer ser uma antítese da casa e, por conseguinte da tradição, das forças anuladoras da livre constituição individual, e ao tomar isso do conhecimento da família, com palavras e atos, acaba por agredi-la irremediavelmente, deflagrando ações de repressão à sua conduta. Tomando essa agressão como meta, Nina, mesmo não sobrevivendo para ver a “grandiosidade” de seus feitos, obtém êxito. Porém, como se trata de uma guerra, há ações e reações dos dois lados, e não há como Nina não se ferir da mesma forma como não há indivíduo que opte pela libertação (no sentido de negar criticamente as imposições do meio) que não se veja pequeno ante as contrariedades do mundo. Por isso nessa passagem citada, ela manifesta um certo receio.

Ainda assim, a força de Nina se mostra no aspecto decidido dos seus atos e na autonomia de suas opiniões, algo que os membros da família não valorizam e não experienciam em suas próprias vidas, observe-se esse exemplo retirado de um diálogo entre ela e Betty, sobre seu amigo Timóteo:

Não Betty, não é por isto, não é pelo que todo o mundo diz. Que me importa o que o mundo pensa a respeito das coisas que eu mesma não me sinto com autoridade para julgar? Não, não é por isto. Mas acho que Timóteo tem um excesso, um acúmulo de personalidade. p. 133

Como observamos anteriormente, a relação entre Nina e Timóteo é marcada por uma grande afinidade, que tem a ver com suas parecidas concepções sobre o valor da construção individual e as conseqüentes resistências às imposições do grupo. Os motivos pelos quais Timóteo é excluído são basicamente os mesmos que determinaram a exclusão de Nina pelos Meneses: o mencionado "excesso de personalidade" se faz notar em atitudes independentes, sustentadas por um afã libertador. Nos dois casos, os excluídos causaram indignação no grupo por adotarem posturas que não se afinavam com a moral sexual padrão, ela se comportando como uma mulher liberada sexualmente, e ele como um escandaloso homossexual, num meio machista. Tanta afinidade nas diferenças que mantêm e querem manter em relação à comunidade onde estão inseridos, faz com que Nina afirme não se importar com o julgamento do mundo sobre seu amigo. Mais importante para ela é preservar um pensamento autônomo, que não compactue com a exclusão prévia daquele que é considerado exótico ou anormal. Essa autonomia de julgamento lhe é fundamental, mesmo que isso signifique (como é o caso) uma afronta aos valores estabelecidos. Liberdade, neste caso, é exercício de uma consciência independente, contrária a pré-julgamentos. Essa postura está na base do processo de constituição individual.

Nos termos em que se coloca a problemática da liberdade em CCA, por meio das experiências de Nina, observamos que a situação desse personagem é a de confronto com as proibições impostas pelo mundo em que se encontra. De modo geral, as oposições se evidenciam a nível das questões morais: da parte de Nina há

o desrespeito às normas estabelecidas e a defesa de posturas de negação aos fundamentos dessas normas (em última instância, o controle do grupo sobre a sexualidade dos indivíduos dissimula um controle maior, sobre a consciência individual, na intenção de se vedar o direito à crítica das relações de poder). Da parte dos Meneses há a truculência na defesa de valores e atitudes morais tidos como autênticos e imutáveis, mesmo que à custa de ações imorais. Nesse sentido, se instala um inevitável conflito de interesses. Notamos que as atitudes de Nina expressam um intento deliberado de definir-se como presença independente e liberada do grupo. Sendo o grupo a configuração de posturas repressivas, a sua pretensão evidente é a de libertar-se. Ao agir assim, Nina provoca no grupo uma grande desestabilização, uma grande confusão. Num estágio adiantado desse processo, a desestabilização coincide com o próprio desmembramento da família, por força da ação repressiva adotada contra ela de modo indevido, que age negativamente em quem a utiliza. Dessa forma, a casa morre.

Mas essa problemática reproduz ou metaforiza uma situação existencial mais complexa. O problema de Nina pode ser entendido como exemplo de um dilema da humanização num mundo em que o valor do homem (como construtor de sua vida) se mostra bastante diminuído ou menosprezado. Para que assim se entenda é preciso se conceber as atitudes dos Meneses como desumanizantes, tirânicas, censoras da livre expressão da experiência individual. Isso se confirma sobretudo no que tange ao zelo com que se reverencia no espaço (não por acaso soturno) da casa a idéia de família, tradição, nome, união do grupo, etc. Constituir-se indivíduo nesse meio é um desafio assumido por Nina e refutado pelo conjunto dos Meneses. Dessa forma, o conflito reproduz a oposição brutal entre duas posturas existenciais: uma centrada na escolha pela construção de uma

individualidade, que faça frente às imposições do mundo, e uma outra, que acata as determinações do mundo e anula a individualidade.

A respeito dessa construção individual, Jean-Paul Sartre a concebe como o próprio fundamento da humanização. Segundo este pensador:

O homem, tal como o concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiramente não é nada. Só depois será alguma coisa e tal como a si mesmo se fizer (...). O homem não é mais do que o que ele faz.¹

Dizer que o homem não é mais do que o que faz, equivale a afirmar que os valores e as normas morais não constituem verdades incontestes, algo que encontra eco nas atitudes de Nina em sua liberação sexual. Da mesma forma, supor que o homem se faz a si mesmo subentende que o louvor à tradição, da forma como feito pelos Meneses, representa um equivoco, se tomado como forma de se direcionar as atitudes dos indivíduos, determinando a priori sua conduta e seu destino. Além disso, a construção do ser do homem apontada por Sartre se faz pela série das suas escolhas, o que pressupõe que ele seja livre.

Saliente-se que em Sartre a liberdade é tomada como atributo mais do que como atribuição do ser, isto é, é próprio da concepção de ser o fato de que ele é livre, portanto responsável por tudo quanto fizer, sem qualquer desculpa prévia. Nenhuma moral, nenhuma lei, nenhum inconsciente e nenhum deus determinam ou justificam as ações humanas. Assim, a defesa da idéia de liberdade na filosofia desse pensador é, de maneira geral, a defesa da tese de que nada desvia o homem da sua realidade, da sua verdade de único diretor da sua vida. Daí a afirmação de que o homem é condenado a ser livre, e que deve encarar essa, condenação se

¹ SARTRE, Jean-Paul. O Existencialismo é um Humanismo. trad. Vergílio Ferreira. Lisboa: Editorial Presença. 3. ed., 1970, p.216-217

responsabilizando pelo que construir para si. Em CCA, diante dos fatos apresentados, concretamente, a liberdade é uma conquista do indivíduo, sendo assim uma libertação. Mas, no caso de Nina, pela veemência com que ela defende seus atos, percebe-se de sua parte a crença de que nada a "livra" de si mesma, de que é plenamente responsável por seus atos, por suas escolhas, de forma a não dissimular essa realidade em nome de nenhum pensamento consolador (aquilo a que Sartre chama de "má-fé").

Mas essa postura de Nina, de plena assunção de seus atos, está sujeita a graves hesitações ao longo da trama. É verdade que, via de regra, não chega a haver de sua parte a demonstração de arrependimentos, mas a culpa, mesmo quando aparentemente refutada, se faz perceber. Veja-se essa passagem, retirada de sua segunda carta a Valdo, durante o exílio:

Valdo, é chegado o tempo em que ninguém mais terá o direito de lançar à minha face os meus pecados. Eles não existem, nunca existiram. p. 67

Essa resistência à condenação do mundo, bastante freqüente em Nina, compõe o todo de sua vivência libertária, sendo expressão da autonomia do seu pensamento. Ela se recusa a crer que seus atos possam ser aprioristicamente julgados ou reprovados. Porém, ela mesma classifica suas ações (que de terminaram a sua exclusão), como "pecados", conferindo a elas um sentido de transgressão que vai além das falhas ou ofensas contra o grupo. Nina tem consciência de que a extensão de seus atos pode ter configurado uma ofensa a Deus e a Sua lei. Mesmo não sendo crente e, a rigor, não se afinando a contento com o perfil de uma porta-voz de verdades transcendentais, ela usa, nesse caso de uma nomenclatura cristã para falar de sua situação no mundo. É muito ilustrativo

dessa sua consciência (nem sempre tranqüila) da transgressão culpante (ou culpável) o fato de ela induzir André à atitude de libertação chamando a isso de pecado. Veja-se essa passagem do capítulo 27, em que, dialogando com Ana sobre suas culpas do passado, tenta entender o que a une ao "filho":

Não soube assumir meu pecado, se pecado houve. Por isto, quando hoje André me aperta em seus braços, eu peço a ele: "André, não renegue, assumo o seu pecado, envolva-se nêle. Não deixe que os outros o transformem num tormento, não deixe que o destruam pela suposição de que é um pusilânime, um homem que não sabe viver por si próprio. Nada existe de mais autêntico na sua pessoa do que o pecado - sem êle, você seria um morto. Jura, André, jura como assumirá inteiramente a responsabilidade do mal que está praticando". E êle jura, e cada dia que passa, eu o vejo mais consciente da sua vitória. p. 271

Há um sentido explícito de perversão no seu discurso "religioso". É traço distintivo de uma noção mínima de religiosidade o fato de admitir que peca. No entanto, esse pecado é apresentado e sentido por ela (e depois por André) como um bem, um legítimo fator de libertação. Para a sua construção como indivíduo (que, segundo ela, é viver "por si próprio"), é necessário pecar. Nota-se que, a parte a subversão do sentido do termo, a sua concepção de pecado está próxima do entendimento apresentado pelo Antigo Testamento: trata-se de uma transgressão materialmente configurável à ordem dada por Deus, uma inadmissível auto-afirmação diante dos comandos divinos, que tem como consequência, para o infrator, a infelicidade do castigo inevitável, que se opõe à idéia de liberdade. Por oposição à visão neotestamentária essa conceituação do pecado é bastante objetivista, sendo entendido esse ato como uma falta objetiva da ordem estabelecida, o não cumprimento de um mandamento (no caso de Nina, seria "não pecar contra a castidade"). Vale lembrar que, na trajetória histórica da nação de Israel, para interesses de manutenção da nacionalidade, os mandamentos tinham

um claro teor jurídico, sendo pouco relativizável ou passível de abstrações a extensão do seu significado. Nina, em consonância com a base desse pensamento, crê que com suas atitudes concretas, efetivamente peca. No entanto, ela toma o pecado como a sua salvação, algo de grande valor em termos existenciais, porque da experiência do pecado resulta a sua liberdade, a sua assunção como autora do seu destino.

Mas todas essas visões da liberdade e dos atos de Nina no seu caminho de afirmação individual (por meio do pecado), começam a se alterar à medida em que a trama se fixa na descrição da sua doença e da sua morte iminente. Ela se encaminha para a angústia de perceber-se só, com uma história de vida cujo significado se lhe mostra incompreensível. Afinal, de que valeu constituir-se como presença livre das imposições do grupo? A liberdade, fundamento da sua existência, se depara com a prova de fogo da certeza do fim, e tudo lhe parece gratuito, havendo nisso um certo sentimento de culpa. Nesse trecho do capítulo 36, Nina, pressentindo a doença, dialoga com Betty sobre seu passado:

Somos sempre cruéis quando queremos ser nós mesmos (...). Mas os outros, os que nos impedem, os que nos toham o caminho..., que dizer deles? (...) Não, nunca fui má, de tudo o que me lembro é que talvez tenha sido um tanto fraca(...) - Certas coisas poderiam ter sido feitas de outro modo..., ou evitadas... Mas quem realmente pode se vangloriar de nunca ter pecado? (...) Betty, não posso me resignar a ser outra criatura. Tenho de seguir o meu caminho até o fim, tenho de ser eu mesma, contra tudo e contra todos. Foi Timóteo quem,disse: "Nina, você é quem nos vingará". Como posso traí-lo agora, submetendo-me? p. 312-313

A situação geral dessa cena é bastante dramática. Nina chega a queimar algumas de suas roupas, alegando que "quem vestia êsses trajes já não existe", o que é ilustrativo das mudanças por que seu pensamento passa. Suas roupas são uma importante marca pessoal da sua vaidade. e da sua ousadia. Destruí-las

equivale a alterar essa condição. Enquanto escolhe as peças de que se desfará, Nina passa em revista algumas situações fundamentais da sua experiência junto aos Meneses: o julgamento coletivo sobre a sua crueldade; a sua petulante originalidade, sempre tolhida no ambiente da casa; a sua opção pelo que a casa (e ela mesma) considera "pecado"; o pacto selado com Timóteo, ao qual não quer faltar. O temor sentido por ela se explicita na passagem em que dá a entender que a nova situação lhe obriga a se tornar uma "outra criatura", "submetendo-se", algo a que ela quer resistir. Nesse aspecto, a nova situação representa, pontualmente um limite intransponível a sua liberdade. Mais que isso: o seu projeto vital, no que se refere ao lado prático da guerra contra os Meneses (a destruição da casa, assumida em co-autoria com Timóteo) se mostra ameaçado. De fato, diante da doença, ele perde todo o sentido, sendo este o motivo maior da sua preocupação.

Esse é um importante momento do enredo de CCA, que altera algumas situações anteriores e determina aspectos decisivos do desenlace. A partir daí, Nina se afasta de André, causando grande confusão na vida do jovem amante. Passa um breve período no Rio, onde tem a confirmação de que está com câncer, o que lhe causa uma grande depressão. Abalada emocionalmente, ela retorna a Vila Velha, onde vive uma agonia violenta, que destrói seu corpo. E morre em estado lastimável. No período que vai dessa passagem citada até o final do romance, percebemos nesse personagem uma angústia manifestada no choque entre o julgamento pessoal sobre o que construiu e o pavor da destruição inevitável, acusando a vanidade de todo o seu viver. Esse momento de conflito é assim visto por Valdo que, já não sendo mais seu marido, se comporta durante a agonia de Nina como seu amigo:

A Nina que surpreendi era, não a Nina que se fôra revelando aos poucos ali na chácara, mas a outra, a antiga, a que me parecera tão necessitada de proteção quando a vira pela primeira vez na rua. Eu sei, para rememorá-la com tanta precisão era preciso que eu a amasse ainda.
p. 336

Esse contraponto entre as duas realidades da vida de Nina observado por Valdo, situa convenientemente os dilemas da liberdade. Enquanto manteve contato com os Meneses, todos os seus atos se dirigiram à criação de uma presença de autonomia para além das imposições do meio, o que era feito pela vivência de uma liberdade escandalosa para os padrões familiares. A crise de saúde e a depressão restituem a Nina aquilo que ela fora no tempo anterior ao casamento com Valdo, uma mulher resignada e carente, inconsciente das suas forças.

Mas o mais flagrante dos dilemas da liberdade se dá na sua relação complexa com o fenômeno da morte. Atentemos a dois importantes momentos do romance, centrados na agonia de Nina, os capítulos 1 e 48, ambos narrados por André. No capítulo 48 é apresentada a cena do último contato entre os amantes, quando, numa crise terminal de Nina, André presta-lhe socorro, acreditando que é disto que ela necessita. Mas esse ato não é bem recebido. Diz ela:

- André- tomou ela, e dir-se-ia que a cada palavra pronunciada, seu alento ia-se esgotar - é preciso que você me deixe morrer.
E como todo eu me debruçasse sobre ela, tentando envolvê-la à sua renúncia, pronunciou a coisa inominável:
- Eu já havia ido, por que é que você me trouxe de novo?
p. 628

A intenção de André se apresenta como um desrespeito a um direito fundamental da sua companheira. Obviamente, o seu sucesso nessa investida salvadora é ilusório, Nina terá sua vontade de morrer respeitada logo em seguida.

Mas o que se nota é o descompasso entre as expectativas da agonizante e as de seu interlocutor. Para ele, a presença de Nina (com vida), é algo importante e necessário, porque ela faz parte do que ele estabeleceu como seu projeto vital. Mas, para ela, viver já é algo sem o mesmo significado, porque, com a debilidade do corpo, a sua liberdade se esvazia. A circunstância concreta que determina seu drama em muito a supera. Ante esse situação, não há como agir individualmente. O nada se impõe.

O capítulo 1, que já foi anteriormente analisado, apresenta uma maior densidade na reflexão sobre o significado da morte de Nina, especialmente nos seus efeitos sobre a consciência de André, além de se abrir a um entendimento da culpa e do pecado. O principal acontecimento narrado é a conversa entre os dois na espera da morte de Nina, e é apresentada uma situação em tudo oposta à do capítulo 48. Nina, num último assomo de vitalidade, tenta convencer-se e a seu companheiro de que o fim não está próximo e faz alguns comentários jocosos, imaginando o que Valdo diria quando a visse de pé, e planejando uma irrealizável viagem com André quando tudo se acalmasse. Além disso, ela se sente animada a uma situação de maior intimidade com André, em que fala sobre amor e sexo, insinuando interesse num contato físico, que não pode mais acontecer. Mas o desespero está latente nesse diálogo, e se exterioriza quando ela pergunta a opinião de André sobre o "milagre" que espera (a cura) e sobre a "ressurreição". Em nenhum outro momento do romance Nina manifesta interesse por questões religiosas, na exteriorização de uma crença, e certamente não é por ter-se convertido que desta vez ela o faz. O milagre esperado refere-se à sua utopia de não morrer. O falso ânimo que a caracteriza nesse último dia, como que lhe traz a falsa noção de situações outrora vividas, de que ela sente falta: o escândalo usado

para fustigar os Meneses (o fato de se levantar quando se espera a sua morte), a companhia de André, seu cúmplice de subversão, e a sexualidade manifestação de seus impulsos vitais. Em suma, nessa breve conversa com seu amigo, Nina recupera a noção de liberdade, nos termos como anteriormente a vivera, e deseja recuperá-la por inteiro, reavendo sua vida, ressuscitando. Por isso, a resposta de André lhe é fundamental, e só pode ser a que ela aguarda. Porém, em nome da verdade, e porque o transtorno com o estado da mãe/amante se lhe mostra insuperável, André nega essa resposta esperada, e lhe diz algo que, nesse contexto de luta contra a morte, é bastante dramático: "Não (...) O milagre não existe. E não há ressurreição para ninguém, Nina" (p.17).

É preciso se notar que André e Nina, diante do desespero, não optam pela saída da transcendência, não acalentam nenhuma pretensão de outra vida além desta. Constatam, abismados, que o ser se constrói para nada. Repetimos uma sequência do capítulo 1, que sintetiza essa crença de que o valor da vida se esvai ante a realidade do fim:

Libertada, repousava em sua pureza final. Ah, e inútil também, tudo o que não fôsse fúria e submissão. Sem resposta, como se nós, criaturas, nada mais merecêssemos senão o luto e a angústia, tudo terminava ali. E o que existira não passara de um sonho, de uma magnífica e passageira ilusão dos meus sentidos. p. 20-21

Mas a conduta de André ante esse desconsolo alia a angústia de fundo existencial, de perceber a vanidade da vida e dos sonhos que cultivou, a uma revolta contra Deus, que, a seu ver, foi tirânico no fim que deu a Nina. Há nisso um inegável impasse metafísico, pois a sua trajetória junto com Nina pretendeu a afirmação de uma autonomia em relação aos desígnios determinados de antemão pela força de um "destino" (no caso, o ser Meneses). Assumir a transgressão dos

valores do grupo (mesmo que a isso se chame pecado) equivale a desmerecer o valor de um Deus diretor dos atos humanos ou ao qual se deva prestar contas. O ato de revolta contra essa entidade divina e suas leis (desrespeitadas pelo casal) pressupõe o seu reconhecimento. Esse reconhecimento faz com que André tenha consciência de que seus atos libertários se configuraram como pecados puníveis. É contra o que considera a punição vinda de Deus (a morte de sua amante) que André se volta. O capítulo 55, narrado por Valdo, explicita esse estado de ânimo de André. Desesperado, o jovem se dirige a seu pai, perguntando-lhe sobre ressurreição, vida, morte e o sentido disso tudo diante da construção individual. Confundido pela forma inusitada como é questionado, diante do caixão de Nina, Valdo constata:

Hoje, eu sei: o que o corroía era uma total falta de esperança. Meu Deus, como podemos arder, e nos tomarmos secos como um carvão esturricado, somente pela falta de esperança. Porque, no fundo, era de Deus que ele descreia - e descreia de um modo perigoso e mortal, porque não era um frio, mas um homem de paixão. Seu intento, e isto eu também descobri naquela hora, não era saber se a ressurreição existia a fim de bater no peito - mas saber se existia, para, para encontrar Deus e ofendê-lo diretamente. Era a própria Criação que ele não podia perdoar - era a invenção do homem, sua existência e seu destêrro.
p. 690

O próprio André expressa, com suas palavras, essa impressão de Valdo:

Quero que saiba de uma coisa (...) eu não o amo, nunca o amei como a pai, não o sinto como tal, como não sinto que é minha mãe que jaz morta neste caixão. Aliás, não sinto nada em relação aos meus parentes. Não amo nenhum ser humano. E quer saber por quê? Guarde isto, porque se o contrário acontecesse bem poderia ser que eu o amasse como a pai, e respeitasse aos outros, e reconhecesse este cadáver como o de minha mãe. Se isto não acontece, é exclusivamente PORQUE O CRISTO É MENTIRA.
p. 691

Vê-se que é na certeza da morte que se atrelam os julgamentos sobre a liberdade e o pecado, de um modo muito complexo, que poderia ser assim

entendido: Nina e André, para se humanizarem, isto é, viverem a plenitude de suas potências individuais, para além das determinações do grupo, buscaram a afirmação de uma liberdade, valorizável no ideário do romance. Essa liberdade se fez sentir em atitudes de transgressão às normas da família naquilo que lhe era mais caro, o verdadeiro fator da sua coesão - a moral sexual. Essa transgressão foi vivificadora para quem a praticou, embora persista, na forma de uma resistente culpa, a noção de que o que se transgrediu foi não apenas um conjunto de práticas sociais tidas como corretas, mas a própria lei divina, o que levou o casal a chamar de pecado essa força libertadora, da qual se tornaram devotos. Aceitar a noção de pecado equivale a aceitar a noção de Deus e seu poder, o que, em tese, é pouco condizente com a postura de crença na liberdade individual, da forma como o casal a pleiteou. O poder de Deus é percebido por André na maneira como ele vê a amante morrer. Isso o leva a pensar em castigo (e injustiça). Assim, Deus passa a ser visto como força anuladora da liberdade individual, do projeto vital, o verdadeiro "mal", que é preciso combater.

A apresentação do pensamento de André, nesse ponto, encerra um sofisma: Para libertar-se (a fim de viver em plenitude), o indivíduo necessita pecar. Mas a morte, por significar a quebra da liberdade e do projeto vital, é tida como um castigo, contra o qual é preciso revoltar-se. Ora, como conceber a idéia de pecado (ou de qualquer transgressão) sem pressupor a idéia de castigo? A inserção de dados do Cristianismo problematiza bastante a reflexão de cunho existencial no romance. Em suma, conceber liberdade como sinônimo de pecado é a razão da descrença na validade da construção individual manifestada por André. Ele afirma não crer nem em Deus nem nos homens. Eis o resultado a que se chega juntando-

se dados de uma mundividência atéia aos de uma mundividência cristã. Para ele não há saídas, a angústia não é superada.

Mas o romance, no todo de suas idéias, acenã com a possibilidade de uma saída para esse impasse, e a última palavra fica a cargo de explicações para a liberdade e para o pecado que não são retiradas do pensamento existencialista, mas de uma abordagem do humano com acento numa teologia moral de teor joânico (extraída de uma leitura do Evangelho de São João), expressa pelo Pe. Justino no último capítulo. É essa orientação religiosa a confluência (conciliadora) dos dilemas da liberdade com que o pensamento de LC se depara nessa fase madura de sua obra, em que se digladiam pressupostos metafísicos existencialistas e cristãos. Como isso se dá?

Há que se notar, inicialmente, que a intervenção do padre no romance se dá como contraponto ou coro (no sentido da tragédia grega) dos questionamentos expressos por Ana. Ele tem um acesso indireto ao drama de Nina e André. Tudo o que sabe sobre essa relação transgressora vem das informações que Ana lhe passa. Nesse sentido, é justificável que, no capítulo final, ele teça comentários sobre a essência do pecado comparando os de Nina aos de Ana, chegando à conclusão que já vimos anteriormente: a virtude de Ana é mais pecaminosa que o pecado de Nina (que chega, em certo sentido, a ser visto como virtude pelo padre). A situação particular de André não chega a ser analisada por ele.

Contudo, notamos que há muitas semelhanças na forma de Ana e André se relacionarem com o divino (isso talvez não seja casual. Não se deve desconsiderar o fato de que, ao final, se revela que é Ana e não Nina a verdadeira mãe de André). A princípio, os diferencia o fato de ele ter assumido a construção individual, enquanto que ela se anulou e se moldou às expectativas do grupo. Mas

se percebe em ambos um traço de caráter que, apesar das diferenças, os aproxima: ambos vivenciam uma religiosidade desassossegada, atormentada pela compreensão que fazem do pecado. Para eles, o pecado se configura como desregramento, não cumprimento de uma lei transcendental, algo muito aproximável da idéia de crime. Mesmo estando em campos existenciais opostos (a nível dos seus projetos vitais), o modo apaixonado como se relacionam com Nina e sentem a sua morte revela com nitidêz a forma como ambos se colocam diante de Deus. Por odiar Nina, Ana pede aos céus uma punição, que sente tardar, o que a leva a votar-se contra Deus. André, por amar Nina, espera de Deus que Ele impeça a sua morte. Como isso não é possível (e porque a morte de Nina foi aviltante), também ele toma Deus como inimigo. Podemos exemplificar, com falas dos personagens, essa revolta que os aproxima, e gera a sua desesperança. Ana, no capítulo 16, passa a desenvolver o seu ódio por Nina, a partir da morte de Alberto. Diz ela ao padre: "Um milagre, Padre, faça um milagre (...). Ressuscite-o e eu acreditarei em tudo" (p. 174). A negativa do padre a esse pedido gera incredulidade que Ana passa a vivenciar a partir de então. André, no capítulo 55, no velório de Nina, pergunta a Valdo: "Diga, o Senhor que me gerou e que deve me ensinar aquilo que não aprendi (...), a ressurreição existe, ressuscitaremos algum dia nalgum lugar?" (p. 690). A resposta a isso o próprio André apresenta no capítulo 1 ("Não há ressurreição para ninguém" (p. 17)), e a reação à essa realidade é expressa no seu brado anti-cristão (CRISTO É MENTIRA (p. 491). Ana, conforme citação feita anteriormente, pede que Deus prove que existe fulminado a inimiga (p. 299). André, por sua vez, diz que se disporia a acreditar em Deus e na vida se a ressurreição de Nina fosse possível (p. 491).

A angústia desses personagens está intimamente ligada à decepção que ambos sentem em relação aos desígnios de Deus, que não os satisfazem, os dois abraçam a incredulidade. O Pe. Justino, no capítulo 56, avalia os pecados de Ana em cotejo com os de Nina e conclui que, segundo o plano de Deus tendo em vista o Seu poder consolador e compassivo, maior que Seu poder de punição, Nina pode ser absolvida. Já a situação de Ana (que, salientemos, é muito parecida com a de André), é mais complicada, porque nenhum pecado se compara à desesperança, ao ódio dirigido a Deus e a seus desígnios. Diz o padre:

Ah, grande pecado maior de não ousar o supremo pecado para se constituir humano e só, e divisar a face una e resplandecente do abismo oposto, que é feito de luz e perdão.
p. 697

E, dirigindo-se a Ana, no momento máximo da sua agonia, após ouvir a sua última confissão, acusa o engano sobre Deus que ela cultivou ao longo da vida, o que a levou a comprometer sua salvação:

Filha, o que disse é válido. Não somos culpados de que assim o seja, mas é válido. Tantos de nós confundem Deus com a idéia do bem... Tantos o cingem à simples noção do mal que deve-se evitar... O bem, no entanto, é uma medida terrena, um recurso dos homens. Como medir com êle o infinito que é Deus? (...) Deus é quase sempre tudo o que rompe a superfície material e dura do nosso existir cotidiano - porque Ele não é o pecado, mas a Graça. Mais ainda: Deus é acontecimento e revelação. Como supô-Lo um movimento estático, um ser de inércia e de apaziguamento? Sua lei é a da tempestade, e não a da calma.
p. 506-507

Dizendo do "movimento" em que Deus por vezes se revela, o padre abre a perspectiva de perdoar os atos de Nina porque, no fundo, apesar do seu aparente aspecto maligno, eles buscaram um bem maior (o "constituir-se humano", aludido na citação anterior) que, segundo essa sua concepção teológica, não é contrário ao

plano de Deus. Já a avaliação sobre a descrença de Ana, que também contribuiu para a sua anulação como indivíduo, pode ser situada nesse julgamento do padre sobre o ambiente habitado por ela, ao qual está, nesse momento, totalmente incorporada: "Jamais vira nada tão triste como cenário humano e nem tão abandonado da graça de Deus" (p.696).

A visão teológica do Pe. Justino apresenta pontos de contato com uma abordagem do Evangelho de João, que difere dos Evangelhos Sinóticos (de Mateus, Marcos e Lucas) por apresentar, mais do que a biografia de Cristo, a elaboração filosófica (em um discurso ricamente simbólico) da essência da fé cristã. Pode-se dizer que esse Evangelho não se dirige a principiantes no Cristianismo por se pretender como um reforço espiritual àqueles que já conhecem a mensagem de Cristo. Em João, graças ao advento de Cristo e seu poder de redenção da humanidade, Deus é apresentado em seu aspecto mais consolador. São ilustrativas disso as passagens em que Jesus conversa com a samaritana (a excluída), absolve a adúltera e ressuscita Lázaro, o leproso, porque, para além de seus atos, esses indivíduos (não por acaso, desprestigiados socialmente e apresentados como frágeis, quando não corrompidos) manifestam a crença em Deus, admitindo como legítima a afirmação de Cristo: "Eu sou o caminho, a verdade e a vida". Os outros três evangelistas, na sua missão catequética (de iniciação na fé), apresentam o pecado como a pluralidade dos atos concretos de ofensa contra o amor de Deus. Esses atos se fazem sentir na interiorização do conceito, visível na culpa, que, em si, já tem um sentido de punição. Não se trata, como no Antigo Testamento, de apenas transgredir uma lei, tendo-se a certeza de uma punição material, mas de conceber o divino como poder que vigia as consciências, diante do qual é necessária a atitude de adoração e temor (expresso na admissão de que Cristo é

filho de Deus). Pecar, nesse caso, é não reconhecer esse poder e, por conseguinte, não cumprir a sua lei.

Em João, o que se vê é uma explanação sobre a essência do pecado na sua natureza universal, unitária, singular, situada na radical separação entre o homem e Deus, movida pela presunção humana. Ao falar no pecado (e não nos pecados), o evangelista quer entender as razões que determinam os atos concretos de transgressão da vontade de Deus, os pecados. Essas razões, no seu todo, se evidenciam na recusa da fé e no não cumprimento do único mandamento instaurado por Cristo (que condiciona todos os mandamento mosaicos, ou mesmo lhes supera em importância): o "amor ao próximo". Dentro dessa compreensão, a divindade está atenta ao cumprimento desse mandamento por parte dos homens, sendo tudo o mais acessório, basta que se creia (e se viva o amor ao próximo nessa crença) para que se obtenha a salvação. A descrença, razão do não cumprimento da nova lei, é o único e verdadeiro pecado, ao qual não é possível absolvição.

A admissão da base do pensamento Joânico sobre o pecado pela voz filosófica mais pronunciada de CCA complexifica a idéia de liberdade apresentada no romance, nas experiências de Nina. A vivência de uma liberdade temporal e humana (desatrelada da transcendência), enquanto elemento da construção do ser, é passível de "perdão", desde que a motive uma força vivificadora. Por meio dessa reflexão, a discussão cardosiana sobre o ser do homem se desvia da esfera do Existencialismo (ao qual se dirigiu ao longo do romance) sem contudo o negar. Trata-se de um encontro algo inusitado de pressupostos metafísicos em que, numa solução de consenso, na verdade se usa de um discurso religioso não só para se justificar, mas para se defender uma idéia de humanização de raiz atéia. Por meio dessa manobra de pensamento, em que não deixa de se fazer perceptível uma certa

indecisão do autor (que se serve de uma compreensão do pecado que não é a única contemplada no Novo Testamento²), o pecado, por ser liberdade, é visto como fator de redenção, enquanto que a virtude, por ser, no universo do romance, sinônimo de opressão (e desumanização), é vista como fator de queda.

A observação dessas ocorrências nos é importante para percebermos que no fim de sua trajetória literária, precocemente interrompida, LC busca um acerto de contas com a vivência religiosa de antes, que tanto o atormentara nos primeiros livros da fase "intimista". Pecado e virtude eram, nesses livros conceitos dogmatizados no pensamento expresso pelo autor. Em CCA, ele se abre a discussão disso mais predisposto a relativizações. Lembremos a sua declaração a Walmir Ayala, já citada neste trabalho:

No título, CASA está no sentido de família, de brasão. ASSASSINADA quer dizer, atingida na sua pretensa dignidade pelo pecado. Eis o ponto nevrálgico do drama: o pecado.³

Com efeito, é nesse romance que o autor encara, com mais veemência, os seus antigos pré-julgamentos, aceitando o desafio de tratar do pecado de um modo despojado. Isso resulta em alterações na forma de conceber seus personagens e as dores que manifestam. Mario Carelli comenta:

² A compreensão do pecado apresentada nas Epístolas de São Paulo tem uma leve diferença em relação àquela do Evangelho de São João, por sustentar, para além da simples conversão à mensagem de Cristo, a necessidade de obras e ações que a concretizem, como forma de se manifestar a superação do pecado. O apóstolo situa no nascimento e sacrifício assumido por Cristo a inauguração de uma nova etapa na trajetória humana dentro do plano de Deus, que é marcada pela "morte" do pecado e pelo apagamento do pecado adâmico (o pecado original). Com Cristo, surge um novo homem, livre do jugo do pecado. Essa liberdade não significa a isenção do cumprimento, austero e rígido, de um complexo de obrigações do cristão em relação ao próximo e a Deus. Em suma, a adesão a Cristo, com a aceitação de seu plano de salvação compreende o abandono do pecado, o qual não condiz com a atitude cristã, mesmo que se suponha o poder compassivo de Deus.

³ AYALA, Walmir. "Lúcio Cardoso e a Casa Assassinated" in Jornal do Brasil, 07/abril, 1963

O início da obra cardosiana é marcado por um maniqueísmo devido a sua formação católica rígida (...). A oposição entre carne e espírito, a sede da pureza perdida e a obsessão do pecado constituem o núcleo da sua problemática, ainda pouco original.⁴

Em seu último romance, conforme percebemos, esse maniqueísmo desaparece ou no mínimo, se mostra relativizado. A relativização o coloca em contato com dados de uma mundividência atéia, existencialista, centrada num louvor à idéia de liberdade, fator de humanização. Isso lança novas luzes sobre o entendimento do pecado.

Liberdade e pecado se digladiam e comungam no universo cardosiano nessa fase de sua obra, mudando o direcionamento de seu discurso religioso e encaminhando suas reflexões para o tema do ser do homem (em existência), fugindo da esfera do Cristianismo. Cremos que isso seja próprio de uma possível fase de transição em que sua obra se encontrava nesse momento, que foi o seu último. As respostas às inquietações metafísicas dos personagens (o que vale mais, a construção individual ou a salvação da alma?) encontra na prédica do Pe. Justino uma solução conciliadora e por vezes confusa ou incoerente. A última palavra fica com o homem ou com Deus? O pensamento expresso nesse romance, quanto a isso, se mostra híbrido. O discurso religioso se humaniza e o discurso temporal ainda deve muito à religião.

A liberdade se mostra como dilema, e há poucas garantias de saída para esse impasse. Aos personagens resta a indefinição e a angústia. As saídas da casa não se mostram de todo visíveis ou alentadoras. A obra de LC, nesse ponto, deixa no ar mais perguntas que respostas. Mas, na verdade, poucos autores da ficção nacional se entregaram com mais paixão a essas questões fundamentais do ser do

⁴ CARELLI, Mario. Corcel de Fogo - Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). trad. Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p.223

homem. Ao leitor compete, a partir das dúvidas e questionamentos deixados por essa obra, procurar as saídas.

CONCLUSÃO

O conjunto de temas que elegemos e privilegiamos para debate neste estudo se mostrou bastante complexo e convidativo e, para o pesquisador, constituiu-se como ocasião para a exposição de dúvidas e curiosidades mais do que para a eventual resposta sobre os diversos problemas que a ficção de LC coloca. Está fora das nossas pretensões a imposição de um ponto final às preocupações que levantamos ou com que nos deparamos ao longo do estudo, e que nem sempre puderam constar do texto que compusemos.

É Possível que algum leitor se pergunte sobre o porquê da opção por estudar a ficção de um autor que, à parte seus méritos como artista, está longe de figurar nas listas tradicionais dos "renovadores" da prosa brasileira e que não obteve um renome considerável nem mesmo na época em que produziu, a agitada primeira metade do século XX. O interesse pelo estudo de autores já afastados temporalmente, via de regra, costuma levar o possível interessado a estabelecer um entendimento do legado artístico desses autores para a posteridade, para a série de artistas futuros que, teoricamente, se beneficiaram, direta e indiretamente, das manifestações estéticas experimentadas no tempo de atividade desses criadores, manifestações das quais eles são uma espécie de demonstrativo, mais ou menos incontestável. É tido como boa opção a escolha de um dos "antigos" que nesse ou naquele ponto seja ou muito canônico ou muito atual (no sentido de ter antevisto o futuro, de modo confirmável pelas evidências).

LC é um autor não mais atual, cujo legado para a posteridade, num primeiro momento, é difícil de se delimitar. Concorre decisivamente para isso o fato

de ele ter vivenciado uma trajetória literária de certa auto-suficiência em relação aos programas de ação de grupos e tendências junto aos quais pudesse ser alinhado. Não se pode afirmar se as manifestações de "intimismo", "psicologismo" ou "espiritualismo" surgidas após LC, diretamente, lhe devem alguma coisa. O mesmo vale para as manifestações dessa natureza contemporâneas a ele, entendidas no contexto das metas de uma eventual reunião de escritores com tendências afins, isto é, LC é autor de obra estranha à média de seu tempo, e que não teve herdeiros. Inicialmente, nos move o interesse investigativo sobre as razões dessa singularidade, à qual não cabe, numa primeira abordagem, um julgamento de valor, mas a identificação.

A escassêz de estudos a seu respeito, e até de críticas de periódicos da sua época, nos leva a inferir que a "sonoridade estranha em nossas letras", apontada por Temístocles Linhares como traço forte da arte de LC, nem sempre pôde ser recebida ou percebida pelos ouvidos da crítica como bela música. Da mesma forma, o ostracismo em que caiu essa obra após a sua morte (ou mesmo antes, quando em função de um derrame, LC abandonou a literatura) nos dá a medida da sua relativa datação. Trata-se de um singularidade datada. Não tendo sido plenamente aceita ou compreendida enquanto era atual ou presente, essa "sonoridade" da prosa cardosiana, com o passar do tempo, além de "estranheza", passou a causar na recepção que se formou mais recentemente a sensação de que aquele estranho modo de narrar, de descrever o mundo e de defender causas pertence ao passado, fala muito pouco ao mundo desse fim de século.

De fato, seria pouco produtiva uma reflexão descontextualizada sobre a mera "atualidade" da obra prima de LC. Mais do que isso, nossa pesquisa procurou levantar alguns dados da caracterização de particularidades desse romance na

literatura de seu tempo e, indiretamente, chegou : a algumas conclusões sobre a sua datação. Graças às reflexões que pudemos fazer no capítulo 1, inferimos que o caráter não atual da sua criação está fundamentalmente ligado à realização formal do romance, em que, junto com sinais de predisposição ao experimentalismo, se percebe nas opções feitas pelo autor uma tendência à contenção, a não se definir, preferencialmente, como um renovador de técnicas narrativas. Afirmamos a presença de um "espírito" moderno na prosa de LC, identificável por esse debate interno que caracteriza a sua criação (trata-se de uma arte que se questiona angustiadamente sobre qual o melhor modo de informar, materialmente, a fragmentação e o pesadelo do mundo que elegeu para revelar ou compreender). Porém, como vimos, a realização concreta de CCA, nos seus elementos mínimos, à parte o visível bom conhecimento de LC sobre a melhor ficção deste século, nem sempre consegue se desprender de uma formação artística não moderna. CCA por vezes tem ares de um possível folhetim metafísico, ou de um romance-enigma centrado num obsessivo intimismo, que se esmera na criação de situações absurdas e ao mesmo tempo não perde de vista a empatia do leitor, valendo-se de recursos convencionais.

A junção de elementos avançados e antiquados, inicialmente, confere à elaboração formal desse romance um aspecto ambíguo. Mas podemos avançar desse estágio de compreensão, observando que esse estado de coisas dá a CCA uma interessante feição de obra inclassificável (à qual, acrescente-se, é muito temerário um julgamento de valor imediatista). Não se pode fugir à constatação de que, em muitos sentidos, essa tensão de interesses estéticos, de diferentes concepções de romance dialogando num mesmo romance, encontra eco nas tensões que observamos nos focos de preocupação filosófica privilegiados por LC

nessa época, e que buscamos analisar no capítulo 2. Diante disso, nos deparamos com uma comunicação entre forma e conteúdo, comunicação baseada na precedência do conflito como situação basilar da criação cardosiana na sua maturidade.

Na verdade, é possível que esses conflitos reproduzam em escala pessoal os dilemas conceituais a que chegam as reflexões e tomadas de atitude de toda uma geração de escritores (ou, como quer Albert Camus, de "pensadores") surgidos nos anos 30, vinculados a uma orientação espiritualista que, ao longo do tempo de produção desses autores, não teve como não sofrer adaptações.

Precisamos nos situar no terreno do modernismo e suas controvérsias para nele acharmos o lugar e a explicação para esse tipo de conflito a que aludimos. João Luiz Lafetá, na introdução de seu estudo 1930: A Crítica e o Modernismo, apresenta uma panorâmica da prosa modernista, passando em revista os incidentes da história cultural dos anos 20 no Brasil que, de certa forma, determinaram a fisionomia da arte da terceira década do século, especialmente a que se produziu após a revolução de 1930. Nos princípios do Modernismo, basicamente desenvolvido em torno dos debates e polêmicas da semana de 22, o crítico percebe a prevalência de uma noção eminentemente estética da revolução cultural então pretendida. Caracterizando o teor desse projeto estético, exemplificado sobretudo pelos experimentos da prosa de Oswald de Andrade (Serafim Ponte Grande e Memórias Sentimentais de João Miramar) e de Mário de Andrade (Macunaíma), Lafetá afirma:

A experimentação estética é revolucionária e caracteriza os primeiros anos do movimento: propondo uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como mimese ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, subverteu assim os

princípios da expressão literária. Por outro lado, inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional - característica de nossa literatura não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade.¹

O terceiro decênio do século marca a afirmação e a edificação, plenamente assumida, de um projeto ideológico modernista na prosa, algo que transcende ou dá um tônus de exercício de pensamento articulado ao mero projeto estético de antes. Nesse ponto, não há como se desconsiderar os condicionamentos da realidade histórica do período, afetando e dirigindo a preocupação com o estabelecimento de um suporte ideológico para as realizações estéticas até ali buscadas. Lafetá observa:

Essa é a grande diferença com relação à segunda fase do modernismo. O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa.(...) No Brasil é a fase de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares - na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes.²

Na realidade, a precedência de um projeto ideológico, da forma como se expressa, repercutindo os intrincados debates de idéias sobre a situação (social, política e cultural) do Brasil desse tempo é a extensão de um pressuposto caracterizador da própria noção de modernidade encampada pelo projeto estético dos anos 20: aquele que se refere ao "conhecimento e interpretação da realidade nacional" referidos por Lafetá no primeiro fragmento citado. De fato, o estudo do crítico é pertinente por entender que na base de qualquer projeto estético

¹ LAFETÁ. João Luiz. 1930: A Crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974, p.12-13

² LAFETÁ. op. cit. p. 17

pretendidamente inovador subjaz um projeto ideológico. Da mesma forma, a concretização de um projeto ideológico em arte se manifesta em realizações estéticas. A relação é claramente dialética.

De todo modo, a prosa modernista dos anos 30 pode ser entendida a partir desse primado do ideológico, no qual se configura uma disputa entre duas tendências: uma, voltada ao debate dos problemas brasileiros pelo viés da pesquisa de uma identidade nacional, e uma outra, inclinada à compreensão dos valores humanos (decaídos) em meio à avalanche de mudanças comportamentais que caracteriza essa fase da vida brasileira, entendida num contexto mundial. No limite, esse contraponto de tendências resultará em distintas tomadas de posições estéticas na elaboração dos romances produzidos nessa década. O romance regionalista, sustentado num debate ideológico de pendor popular (ou de esquerda), privilegiará o levantamento de dados da realidade brasileira e suas discrepâncias. O romance psicológico ou intimista, por sua vez, fixado num debate ideológico de matiz centralizador, refratário aos estereótipos do "popular" e suas ocorrências, privilegiará os dilemas da consciência individual numa crise de valores morais (dos costumes), expressos nas reflexões de cunho religioso.

A respeito das bases ideológicas do intimismo que caracteriza essa segunda modalidade de romance que então se define e ganha força, Antonio Candido apresenta essa contextualização histórica:

Naquela altura o catolicismo se tornou uma fé renovada, um estado de espírito e uma dimensão estética. "Deus está na moda", disse com razão André Gide em relação ao que ocorria na França e era verdade também para o Brasil, os anos de 1930 viram frutificar as sementes lançadas por Jackson de Figueiredo no decênio anterior, com a fundação da revista "Ordem" (1921), do Centro Dom Vital (1922) e a momentosa conversão de Alceu Amoroso Lima em 1928. De 1932 é a Ação Católica, feita para suscitar a militância dos leigos, e da mesma época são as primeiras Equipes Sociais, inspiradas pelo professor e

crítico francês Robert Garric, que orientou o trabalho dessas missões leigas nas favelas do Rio de Janeiro.³

Essa militância dos ideólogos católicos se reflete, segundo Candido, no todo das manifestações do típico romance intimista:

Além do engajamento espiritual e social dos intelectuais católicos, houve na literatura algo mais difuso e insinuante: a busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado, o inefável, de outro o fervor, e que apareça em autores tão diversos quanto Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, na ficção.⁴

Por manter ao longo da vida estreitos vínculos de amizade com alguns dos nomes (assumidos) do movimento católico e, sem dúvida, pela súbita transformação por que passam suas preferências artísticas, indo do regionalismo inicial para o psicologismo de A Luz no Subsolo, em 1936, LC, enquanto "pensador", pode ter sido afetado por muitas das ocorrências desse complexo ideológico que se instaura nos membros da geração a que pertence. É nesse espaço do debate ideológico de orientação religiosa que se manifesta e viceja a base do pensamento desse autor, mesmo que nem sempre ele se mire nos preceitos de uma "cartilha" ou programa de ação católica para expressar suas mais fundas inclinações pessoais de pensador. Mas, o que caracteriza um debate ideológico de orientação religiosa?

É próprio de qualquer debate religioso a busca do entendimento ou da explicação sobre a relação entre o humano e o divino, sustentados numa prévia definição, mesmo que esboçada, desses elementos da relação. Tal definição se ampara numa postura fundamentalmente filosófica do pensador, de vez que se

³ CANDIDO, Antonio. "A Revolução de 1930 e A Cultura" in A Educação Pela Noite e outros Ensaios. São Paulo: Ática, 1987, p. 188

⁴ CANDIDO. op. cit. p. 188

impõe como imperativo básico para essa reflexão o manejo de um instrumental de abstração sem o qual não é possível a abordagem dos termos em que se dá a distinção (e mesmo a relação) entre o homem e Deus. Trata-se de um exercício de metafísica, que ganha variados matizes de acordo com o rigor que se imponha à reflexão. É, contudo, necessário se destacar que em termos das especificidades do discurso elaborado, a prosa de ficção, para que se defina como tal, não pode expressar um pensamento filosófico em estado bruto, sem uma conveniente transfiguração desse pensamento. Nesse sentido, ao tratarmos o ficcionista como pensador, mesmo mantendo como pressuposto que sua obra ficcional revela um complexo ideológico mais ou menos perceptível, é solução pouco eficiente a procura de um rigor conceitual nas medidas da reflexão filosófica tout court. À arte cabe a transcendência do utilitarismo na consecução do estético, que não se sujeita às normas de um discurso com limitada abrangência em termos de elaboração, consciente, da sua materialidade.

O caráter metafísico dessa preferência pelo debate ideológico de orientação religiosa, que somos forçados a perceber na ficção de LC, decorre da associação entre uma intenção de debate e uma intenção de expressar em uma linguagem elaborada (e não utilitária, nem obrigada ao rigor ou à coerência conceituais) uma postura metafísica nos termos em que a define Simone de Beauvoir⁵: a atitude metafísica consiste em colocar-se na sua totalidade em face da totalidade do mundo. Qualquer pensamento sobre o ser do homem (inclusive o que o situa na sua relação com o divino) pressupõe um esboço de definição do humano, na sua realidade (total) no mundo. LC, como outros autores de romances intimistas, surgidos na vaga espiritualista dos anos 30, manifesta questionamentos ideológicos

⁵ BEAUVOIR, Simone de. "Littérature et Métaphysique" in *Les Temps Modernes*, Paris, n.7, 1946

de base religiosa que mais do que configurar um explícito debate metafísico minimamente situado (no todo das possíveis influências de suas leituras filosóficas), o transfigura numa elaboração artística que caminha livremente na expressão dessa ideologia.

O cabedal teórico das preocupações manifestadas pelos ideólogos católicos, brasileiros surgidos no modernismo é vasto e multifacetado, e dificilmente terá) sido apreendido de modo coeso por qualquer um dos artistas afinados com a causa do catolicismo. Alceu Amoroso Lima, na sua tentativa de apresentação sistematizada da reação espiritualista (na série A Literatura no Brasil, organizada por Afrânio Coutinho), enumera duas dezenas de teóricos cujo pensamento pode ter afetado a reflexão religiosa dos autores locais. A lista engloba, entre outros, Berdiaef, Bergson, Kierkegaard, Benedetto Croce, Gabriel Marcel e T.S.Eliot. Segundo o crítico:

Havia homens da direita e homens da esquerda. Havia latinos, germanos, eslavos e anglo-saxões. Era uma onda de fundo da consciência universal, que repelia violentamente, sem consenso prévio e sem o mais remoto unilateralismo ou mesmo confessionalismo, a limitação aos direitos supremos do Espírito que uma falsa concepção da verdade tinha instaurado como dogma da inteligência humana. Era um movimento universal, que veio encontrar no Brasil um ambiente extremamente receptivo.(...) ⁶

Percebe-se que, via de regra, o critério adotado para associar, de modo bastante conciliador, orientações teóricas tão dispares é o da recusa, maior ou menor, desses pensadores ao racionalismo cientificista que, segundo crença de Amoroso Lima, havia instaurado uma "limitação aos direitos supremos do Espírito", por meio de uma "falsa concepção da verdade". Acreditava-se que isso afastava o homem do

⁶ LIMA, Alceu A. "A Reação Espiritualista" in COUTINHO, A. A Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 3. ed., 1986 (v.5), p.622

seu destino natural, quando não o desumanizava.

Mas o espiritualismo dessa reação vai além do mero revanchismo à extrema racionalidade em voga no pensamento ocidental desse começo de século. A orientação católica é a que melhor se define. O contato de LC com o ideologismo católico se dá indiretamente, por meio da sua amizade com Otávio de Faria, este sim, um atento observador do movimento de "Renouveau Catholique" então em voga na Europa, e que chega ao Brasil.

Dados da biografia de LC nos informam que a sua adesão pessoal ao ideário católico jamais pôde ser irrestrita. Isto porque o espiritualismo, surgido como expressão de um anseio pela transcendência, vinha como resistência a toda limitação que pudesse sofrer a sua tendência ao não razoável, ao onírico, ao supra-real, tomados como propostas (pessoais) de vida, no todo de suas atitudes como indivíduo. Apreciador das dissipações carnavais e da boêmia, LC buscava na transcendência (claramente idealizada, por isso nunca tranqüila) espaço para a vivência de um ideal libertário. Mas a adoção de uma configuração religiosa para esse interesse de transcendência, se transfigura no universo de sua obra, via de regra, como expressão de um dilema: o temor de Deus, da forma como ele o concebe, conflituava com sua ânsia libertária e transcendental nos termos em que ele (individualmente) a almeja, o que faz com que seu discurso de pendor religioso, tenha um caráter de angustiante conflito. Hélio Pólvora, adotando, com muito cuidado, um entendimento de circunstâncias da biografia de LC adaptadas à sua obra, chega a cogitar:

"Came incendiada de pecado", foram palavras de José Lins do Rego a propósito da prosa de LC. E elas refletem bem o conflito deste romancista que, sem ser memorialista, purgou-se nos seus romances e novelas. Para eles levou, com efeito um sentimento de purgação que só não derivou para o

memorialismo porque o criador precisaria do romanesco para desdobrar a luta episódica entre o amor e o ódio, a verdade e a mentira, a pureza e o pecado, a lucidez e a loucura - e, sobrepondo-se, o velho conflito entre o bem e o mal.⁷

Essas afirmações do analista, embora sejam perigosas, por reduzirem a apreciação do produto estético a condicionamentos da história de vida do criador, nos são importantes para concluirmos algo sobre o teor do debate religioso empreendido por LC em sua obra, o que é basilar para entendermos sua mundividência:

- a) Esse debate, seja na formulação conceitual adotada pelo autor, seja no que se possa entender como seus objetivos (ante sua situação como indivíduo e artista), não se configura como exposição de uma autêntica e fundamentada reflexão religiosa. Há, antes disso, uma inclinação a questionamentos íntimos, com acento na sua percepção particular da realidade, traduzindo a perturbação do seu modo de perceber a relação entre homem e Deus, que não se exprime num discurso religioso articulado.
- b) A sua experiência no catolicismo não contempla propriamente uma base teológica inteira e coerentemente incorporada, e sim ecos esparsos de um entendimento fundamentalmente leigo. É certo que o pensamento do autor, sustentando o primado da fé e da aceitação da verdade de Cristo como núcleo da experiência religiosa e único caminho para a redenção, o aproxima de uma teologia moral de raiz joânica (isso se explicita em CCA, nas reflexões do personagem Pe. Justino sobre a essência do pecado). Porém, a realização artística de

⁷ PÓLVORA, Hélio. "Lúcio Cardoso" in A Força da Ficção. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 90

LC está longe de qualquer pretensão ao rigor doutrinário que de resto, não seria plenamente possível na criação literária.

- c) Essas constatações nos levam a concluir que as manifestações de debate religioso, da forma como encaradas e reveladas em sua obra, especialmente em CCA, não permitem a sua imediata inclusão no universo de idéias de uma possível reação espiritualista *strictu sensu*, por maior que fosse a sua simpatia em relação a nomes desse movimento. É possível que em momentos iniciais ou mais hesitantes de sua trajetória como escritor, quando o *renouveau catholique* era assunto presente nas rodas literárias que freqüentava, se fizessem notar em seu debate religioso sinais de idéias mais facilmente identificáveis com as da reação. Mas no final dos anos 50, isso não é mais possível, e LC parece pouco interessado em defender, mesmo que de modo forçado, uma postura artística nos termos dos anos 30.

Foge dos interesses desse estudo a apreciação panorâmica da literatura brasileira à época de LC, mas, diante do que estudamos, a pergunta se impõe: Que futuro ou que desdobramentos teve a produção dos autores católicos da chamada reação espiritualista após os anos 30? Uma outra pesquisa talvez responda. A análise da obra de LC e a observação mais detida do seu desfecho em 1959, com CCA, nos mostra que, para este autor, por maior que possa ter sido a sua adesão à reação ou o efeito que esta possa ter tido sobre sua obra (em certo tempo), se percebe, na evolução de suas idéias o direcionamento a uma metafísica não cristã.

É preciso se notar que as indagações sobre a condição humana persistem, ou mesmo se amplificam com o tempo, assumindo-se muito claramente. Mas ao se colocarem as questões sobre o ser do homem em CCA, a concepção,

outrora inquestionável, de uma graça divina como meta principal da trajetória individual, é então bastante relativizada. Além disso, é muito sintomático dessa transformação o fato de o principal foco de conflitos nesse romance incidir sobre o que podemos entender como um "drama da humanização", no qual o definir-se como indivíduo no (e para o) mundo se choca com o interesse por uma transcendência, observamos que as principais simbologias do romance arremetem à noção de crise (e decadência) no mundo habitado pelos personagens. De forma complementar, as atitudes desses personagens, nas relações que estabelecem com o mundo (sobretudo com seus valores de agregação e auto-conservação) e interpessoalmente, presentificam a luta do homem para assumir uma postura de controle sobre sua realidade ante as contrariedades com que se depara.

Conforme vimos, as relações interpessoais no ambiente da casa acabam derivando numa acirrada guerra de interesses e visões de mundo (especialmente no que se refere aos costumes, estando de um lado a licenciosidade de Nina e de um outro o recato dos Meneses) que, por sua vez, delimitam distintas formas de se encarar a humanização: por alguns ela é plenamente assumida, por outros é drasticamente rejeitada. No contexto de opressão da casa e da tradição que ali se preserva, o humanizar-se constitui ato análogo a libertar-se, e pressupõe a quebra de barreiras e o enfrentamento das proibições tirânicas determinadas por um mundo corrompido. Essa libertação se mostra no romance por meio da experiência sexual, tomada como índice de um poder vivificador, humanizante. As vivências de Nina, no que se refere a esse tipo de libertação, centralizam as atenções e determinam as tomadas de atitude de todos os personagens de CCA, mas em qualquer entendimento que se faça da psicologia desse personagem, na coerência interna do romance, há que se considerar que suas atitudes libertárias são a expansão de um

impulso vital, positivo, necessário para que se vença o poder anulador que a casa representa. Percebemos que a ênfase no erótico em CCA, visto como etapa de um processo amplo de libertação e humanização, contrasta com a apreciação de Hélio Pólvora, vista anteriormente, que associa a religiosidade na literatura de LC a uma tentativa de purgação da sua vida pessoal dissoluta. Nesse romance, a plena vivência erótica não quer ser objeto de purgação, a ela não se contrapõe (como neutralizadora) a religiosidade. A construção individual, da qual a experiência sexual é um elemento importante, vale mais do que a purificação, de resto impossível no mundo humano.

Em CCA, os problemas da condição humana levam em alta consideração a concretude e as indefinições do viver do homem. A ele é fundamental constituir-se como autor do próprio destino assumindo a libertação como meta. Se a libertação (valorizada) no romance está presentificada na vivência erótica de Nina, o sentido da opressão (e do mal) é encarnado por personagens direta e indiretamente ligados à experiência religiosa, à virtude, ao recato, especialmente Ana. Com efeito, é na conceituação do fenômeno do pecado que se concentra a nova orientação do debate religioso para LC. Em CCA, nas palavras do Pe. Justino, autoridade religiosa no universo do romance, o pecado deixa de ser desrespeito a prescrições da lei de Deus e passa a ser a desesperança, a falta de fé. Depreende-se disso uma postura teológica de nítido matiz neotestamentário com acento na doutrina do Evangelho de São João⁸. Daí decorre o perdão às atitudes de Nina, estrategicamente colocado ao

⁸ A Compreensão do pecado no Novo Testamento difere daquela presente no Antigo. Antes de Cristo, o pecado é entendido como ato concreto de infração da lei de Deus (os mandamentos). Depois de Cristo, o pecado representa, em sentido amplo, a demonstração de ofensa ao amor de Deus, havendo nisso uma interiorização do conceito, que tem uma dimensão mais abstrata para aquele que crê. São três as orientações doutrinárias apresentadas no Novo Testamento: a Sinótica (retirada dos três primeiros Evangelhos), a Joânica (retirada do Evangelho de São João) e a Paulina (retirada das Epístolas de São Paulo). A orientação Joânica situa a essência do pecado na separação radical (ou odiosa) da graça de Deus, por meio da negação do poder salvador de Cristo (que é apresentado como Deus de misericórdia, instaurador do novo mandamento, o "amor ao próximo", que abole os antigos mandamentos e suas prescrições punitivas). Para São João, que mais do que os ensinamentos de iniciação na fé, busca uma ilustração do sentido pleno da adesão a Cristo, o pecado se configura como incredulidade, auto-suficiência, resistência a Cristo e, no limite, desamor.

final do romance, e a conseqüente condenação de Ana, por ter ela se assumido como "o único ser sem esperança".

Mas essa compreensão do pecado, de fato encerra um dilema conceitual, na medida em que ele é usado para justificar uma postura humanizante. Mais do que a absolvição, Nina recebe do julgamento do padre verdadeiros louvores, porque seus pecados fizeram com que se assumisse como indivíduo, com que "vivesse". A falsa virtude de Ana, por sua vez, é menos perdoável, porque em sua vida, pela falta de fé e de perdão, ela, segundo o pensamento do sacerdote, cometeu o mais grave (senão o único) dos pecados.

Para além dessas confusas reflexões do final do livro, temos que em CCA, dada a relevância que tem a tematização do assumir-se (ou não) do indivíduo como diretor de seus atos, no todo das atitudes e conflitos dos personagens, a apreensão eminentemente religiosa do ser do homem passa a se fazer acompanhar de reflexões aproximáveis do Existencialismo ateu. Em que sentido?

a) O primado da existência sobre a essência é transfigurado na busca dos personagens, sobretudo Nina, André e Timóteo, por questionarem as falsas certezas sobre o que seja o ser Meneses. Pertencer à tradição familiar é tido por Demétrio como um dado essencial a determinar os destinos dos familiares, os que resistem a essa determinação colocam o problema de assumirem-se como sujeitos (e não objetos) do seu destino, corroborando o pensamento de Sartre, segundo o qual o homem é aquilo que a si mesmo se fizer, por meio da experiência da liberdade, da série de escolhas que adotar, sem nenhuma prévia determinação. Ao homem cabe constituir pela sua existência concreta, uma essência humana, humanizando-se.

b) O processo de humanização se pauta em três premissas, que são experiências basilares da construção do ser: consciência, liberdade e projeto. As dificuldades que esse processo apresenta a quem o vivencia, encerram aquilo que Paulo Perdigão, analisando o pensamento de Sartre, chama de "tragédia ontológica da realidade humana"⁹. Disso decorre que a trajetória individual seja acossada por um apelo incessante a que se abandone a construção do ser. Muitas vezes esses apelos vêm da constatação de que a realidade humana, na sua concretude no mundo é em si trágica ou, conforme Albert Camus, "absurda". Um problema fundamental colocado por essa realidade é o da finitude da vida. Como transcender a angústia dessa certeza do nada a que estamos condenados? Se nem sempre há possibilidade de transcendência da angústia, é fundamental que se a assuma, sob pena de se comprometer o projeto pessoal pela saída da "má fé" (Sartre) ou do "suicídio filosófico" (Camus). É no terreno da angústia que se coloca a experiência da humanização dos personagens de CCA, sendo central nos seus debates íntimos a reflexão sobre a morte. O complexo simbólico do livro, no seu todo, aponta para a idéia geral de morte, que se revela multiforme. Se depreende disso um questionamento básico, expresso nessa angústia dos personagens e que tem um nítido matiz existencialista: a criação, por meio da liberdade, de uma vivência individual vale a pena ante a insistência da morte, do nada? Direta e indiretamente, não há personagem de CCA que não se questione quanto é isso.

c) outro foco causador de angústias se mostra na incomunicabilidade a que os seres de CCA estão condenados. A construção do ser se dá em meio às limitações impostas à liberdade de cada um pelo olhar do outro. Dirigidas pelo conflito, as

⁹ PERDIGÃO, Paulo. Existência e Liberdade: Uma Introdução à Filosofia de Sartre. Porto Alegre: L&PM, 1995, p.153

relações configuram no ambiente da casa a idéia de inferno, em que cada um é ao mesmo tempo o algoz e a vítima. O ódio se impõe como centro dos sentimentos mútuos, evidenciado na opressão, que não pode ser superada nem mesmo nas relações amorosas e sexuais, todas conflitantes.

Todas essas circunstâncias da difícil humanização situam os dilemas da liberdade, que é francamente valorizada na mundividência expressa no romance. Isso fica patente na dissolução e irreversível decadência da família, a Casa de Meneses, que acaba se extinguindo por obra da sua própria corrupção. Se os dramas da construção individual não encontram uma plena solução (e a angústia permanece, junto com a certeza da morte e a impossibilidade de uma "ressurreição"), o extermínio da casa e tudo o que ela simboliza dá a tônica de um pensamento revoltado e humanista perpassando as reflexões de CCA.

Contudo, há que se perceber que a justaposição desse pensamento ateu a resquícios de um debate religioso (que persiste), expõe a ocorrência de um impasse metafísico, na medida em que se imbricam, sem uma conveniente distinção, as noções de "pecado" e "liberdade". Para sustentar a relevância da liberdade, núcleo do processo de humanização, o Pe. Justino, voz filosófica do romance, assume um discurso que, mais do que relativizar a extensão "negativa" do pecado, chega a lhe fazer uma apologia. Em suma, o pecado é tomado como força vivificadora. Essa tomada de posição contrasta com algumas ocorrências de sua produção anterior, aquela que se prestava à "purgação" aludida por Hélio Pólvora na afirmação que citamos anteriormente. Isso é importante para que se perceba que o pensamento diretor da obra de LC apresenta uma evolução ao longo dos anos.

A indagação de teor intimista ou espiritualista (relativa aos problemas da alma humana) se mantém, mas se abre a uma abordagem atéia do ser do homem

que, conforme vimos, guarda semelhanças com a base da filosofia da existência. Faltam-nos dados que confirmem o acesso ou a adesão pessoal de LC ao existencialismo (o máximo que se sabe é que, conforme Mario Carelli, seu biógrafo, o autor costumava ler Kierkegaard). Da mesma forma, é difícil se classificar sua ficção como "existencialista", porque essa classificação é conceitualmente problemática. Os traços de Existencialismo detectáveis em uma obra ficcional não justificam, pontualmente, essa denominação. O que podemos observar é a ocorrência de algumas analogias entre o pensamento de LC em CCA e uma certa visão do mundo aproximável do Existencialismo. Isso pode-se dever ao fato de, nessa época, 1959, o ideário (e mesmo o modismo) existencialista terem tido popularidade nos meios literários mais informados.

Na verdade, essa aproximação se dá com muitas ressalvas. Basta mencionar a já referida confusão conceitual entre liberdade e pecado denunciando um resistente apego do autor a um substrato ideológico cristão. Além disso, a relevância das reflexões do Pe. Justino, na voz de quem termina o livro (como se a ele coubesse dizer a "moral da história"), revela essa dificuldade de se adaptar a uma concepção da realidade que seja totalmente livre do Cristianismo. CCA reflete, em termos ideológicos, um impasse, que poderia ser sinal de uma etapa de transição, se não fosse este o último livro concluído e publicado por LC.

A leitura sequenciada dos romances e novelas desse autor, à luz da constatação dessa evolução no seu pensamento, parte de um regionalismo realista que tem algo de artificial, de pouco à vontade; passa por uma incursão do autor no terreno do intimismo, numa radical exposição dos subsolos da alma humana, onde o pesadelo de viver se digladiava com uma confusa fé em Deus, um tanto sectária; a seguir, o autor nos mostra, em sutis pinceladas (que aos poucos vão se tornando

mais enfáticas) uma inclinação ao sórdido, ao mistério do homem, mais que ao mistério de Deus; no final de sua produção ocorre a profissão de fé no humano, e a religiosidade perde espaço, ao mesmo tempo em que ganha um contorno bastante complexo. Suas velhas crenças passam por uma contundente revisão. Qual teria sido o próximo passo dessa trajetória de pensamento? Diante dos conflitos conceituais em que se situa o pensamento de CCA, poderíamos usar a pergunta com que intitulamos o segundo capítulo da dissertação: para esse impasse, haveria saída? A angústia de que trata o romance traduz essa situação da obra de LC.

Nem leviano nem grave, nem revolucionário nem reacionário, nem religioso nem ateu, LC encarna em seus livros os dilemas da consciência artística deste século, numa realização literária que dificilmente encontrará paralelo seja no seu tempo, seja depois dele, se constituindo como legítima sonoridade estranha em nossas letras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A) OBRAS DE LÚCIO CARDOSO

- 01 CARDOSO, Lúcio. Maleita (romance). Rio de Janeiro: Schmidt Editor, 1934
- 02 _____. Salgueiro (romance). Rio de Janeiro: José Olympio, 1935
- 03 _____. A Luz no Subsolo (romance). Rio de Janeiro: José Olympio, 1936
- 04 _____. Mãos Vazias (novela). Rio de Janeiro: José Olympio, 1938
- 05 _____. O Desconhecido (novela). Rio de Janeiro: José Olympio, 1940
- 06 _____. Dias Perdidos (romance). Rio de Janeiro: José Olympio, 1943
- 07 _____. Inácio (novela). Rio de Janeiro: ocidente, 1944
- 08 _____. A Professora Hilda (novela). Rio de Janeiro: José Olympio, 1946
- 09 _____. O Anfiteatro (novela). Rio de Janeiro: Agir, 1946
- 10 _____. O Enfeitiçado (novela). Rio de Janeiro: José Olympio, 1954
- 11 _____. Crônica da Casa Assassinada (romance). Rio de Janeiro: José Olympio, 1959
- 12 _____. Diário Completo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970
- 13 _____. O Viajante (romance inacabado). Rio de Janeiro: José Olympio, 1973

B) TEXTOS SOBRE LÚCIO CARDOSO

- 14 ANDRADE, Almir de. Aspectos da Cultura Brasileira. Rio de Janeiro: Schmidt, 1939
- 15 AYALA, Walmir. "Lúcio Cardoso" in A Literatura no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, p.445-457
- 16 _____. "Crônica da Casa Assassinada" in Jornal do Brasil, 12 set, 1959
- 17 BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1980, p.466-469
- 18 CARELLI, Mario. Corcél de Fogo - Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). trad. Julio C. Guimarães, Rio de Janeiro: Guanabara, 1988
- 19 LINHARES, Temístocles. Interrogações II. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962
- 20 _____. História Crítica do Romance Brasileiro (v.3). São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1987, p. 74-82
- 21 LINS, Álvaro. Jornal de Crítica (6ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1951
- 22 _____. "No subsolo da natureza humana" in Os Mortos de Sobrecasaca. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 107-121
- 23 MILLIET, Sérgio. Diário Crítico (1960-1963). São Paulo: Brasiliense, 1944
- 24 MOISÉS, Massaud. História da Literatura Brasileira - Modernismo. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 308-318
- 25 PEREZ, Renard. Escritores Brasileiros Contemporâneos (2ª série). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2. ed., 1971, p.227-235
- 26 PÓLVORA, Hélio. A Força da Ficção. Rio de Janeiro: Vozes, 1971

- 27 PROENÇA, M. Cavalcanti. Estudos Literários. Rio de Janeiro: José Olympio, 2. ed., 1974
- 28 ROSA E SILVA, Enaura Q. A Alegoria da Ruína: Uma Análise da Crônica da Casa Assassinada. Maceió: HD Livros, 1995
- 29 SANTOS, Hamilton. Lúcio Cardoso - Nem Leviano Nem Grave. São Paulo: Brasiliense, 1987

C) OBRAS DE APOIO TEÓRICO (SOBRE LITERATURA)

- 30 AGUIAR E SILVA, Victor. Teoria Literária. Coimbra: Almedina, 5. ed., 1986
- 31 ÁVILA, Affonso. O Modernismo. São Paulo: Perspectiva, 1975
- 32 BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. trad. Antonio Costa Leal. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, s/d/.
- 33 BORY, Jean Louis. "Prémiers Éléments pour une Esthetique do Roman Feuilleton" in Tout Feu, Tout Flamme
- 34 CANDIDO, Antonio. A Educação Pela Noite e outros Ensaio. São Paulo: Ática, 1987
- 35 COUTINHO, Afrânio. A Literatura no Brasil (6 volumes). 3. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1986
- 36 DIMAS, Antonio. Espaço e Romance. São Paulo: Ática, 1989
- 37 LAFETÁ, João Luiz. 1930: A Crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974
- 38 LIMA, Alceu Amoroso. "A Reação Espiritualista" in A Literatura no Brasil (v.5). 3. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1986

- 39 LIMA, Luis Costa. Teoria Literária em Suas Fontes. 2. ed., Rio de Janeiro: Vozes, 1983
- 40 _____. A Aquarrás do Tempo. Rio de Janeiro: Rocco, 1989
- 41 MEYER, Marlyse. Folhetim, Uma História. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- 42 MOISÉS, Massaud. A Criação Literária - Prosa. São Paulo: Cultrix, 1990
- 43 NUNES, Benedito. O Dorso do Tigre. São Paulo: Perspectiva, 1976
- 44 REIMÃO, Sandra L. O que é Romance Policial. São Paulo: Brasiliense, 1983
- 45 SANTIAGO, Silviano. Nas Malhas da Letra. São Paulo: Companhia das Letras, 1989
- 46 TORRE, Guillermo de. História das Literaturas de Vanguarda (v.5), trad. Maria do Carmo Cary. Lisboa: Presença, 1972

D) OBRAS DE APOIO TEÓRICO (OUTROS)

- 47 BEAUVOIR, Simone de. Moral da Ambigüidade. trad. Anamaria de Vasconcelos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970
- 48 _____. "Littérature et Métaphysique" in Les Temps Modernes. Paris, nº 7, abr. 1947
- 49 BORNHEIM, Gerd. Sartre. São Paulo: Perspectiva, 1971
- 50 BOURDON, R.; BOURRICAUD, F. Dicionário Crítico de Sociologia. São Paulo: Ática, 1993

- 51 BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. Modernismo - Guia Geral, trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989
- 52 CAMUS, Albert. O Mito de Sísifo. trad. Ersílio Cardoso. Lisboa: Livros do Brasil, s/d/.
- 53 CASSORLA, Roosevelt. O que é Suicídio. São Paulo: Brasiliense, 1985
- 54 CHAUÍ, Marilena. Convite à Filosofia. 3. ed., São Paulo: Ática, 1995
- 55 DURANT, Will. A História da Filosofia, trad. Luiz Barreto Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1996
- 56 ESPÍNOLA, Maria Cristina. O Absurdo e a Revolta na Primeira Fase do Pensamento de Albert Camus. Dissertação de Mestrado na FESP/SP, 1985
- 57 FERNANDES, José. O Existencialismo na Ficção Brasileira. Goiânia: Editora da UFG, 1986
- 58 FIGURELLI, Roberto. "Sartre e o Existencialismo" in Textos SEAF, Curitiba, 1(2) mai-dez, 1980
- 59 FOUQUIÉ, Paul. O Existencialismo. trad. Jacob Guinsburg. São Paulo: Difel, 1955
- 60 FREUD, Sigmund. "Esboço de Psicanálise" in Os Pensadores (v.39), trad. José Abreu. São Paulo: Abril, 1974
- 61 FRIES, Heinrich (org.). Dicionário de Teologia. São Paulo: Loyola, 1970
- 62 GEYMONAT, Ludovico. Historia Del Pensamiento Filosófico y Científico - Siglo XX. Barcelona: Ariel, 1986
- 63 GILES, Thomas R. História do Existencialismo e da Fenomenologia. São Paulo: EPU, 1989
- 64 _____. Dicionário de Filosofia: Termos e Filósofos. São Paulo: EPU, 1993

- 65 GUIMARÃES, Carlos. As Dimensões do Homem - Mundo, Absurdo e Revolta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971
- 66 HEIDEGGER, Martin. O que é isto, a Filosofia? Identidade e Diferença. trad. Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1971
- 67 JEANSON, Francis. Sartre. trad. Elisa Salles. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987
- 68 JOLIVET, Régis. As Doutrinas Existencialistas. trad. Antonio Lencastre. Porto: Tavares Martins, 1953
- 69 KIERKEGAARD, Soren. O Desespero Humano. trad. Adolfo C. Monteiro. Porto: Tavares Martins, 1952
- 70 MACIEL, Luiz Carlos. Sartre, Vida e Obra. 3. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975
- 71 MARANHÃO, João L. Souza. O que é Morte. 3.ed., São Paulo: Brasiliense, 1987
- 72 MARCEL, Gabriel. Le Mystère de L'Etre. Paris: Aubier, 1951
- 73 PENHA, João da. O que é Existencialismo. São Paulo: Brasiliense, 7. ed., 1987
- 74 PERDIGÃO, Paulo. Existência e Liberdade - Uma Introdução à Filosofia de Sartre. Porto Alegre: L&PM, 1995
- 75 SARTRE, Jean-Paul. L'Etre et le Néant - Essai d'Ontologie Phénoménologique. Paris: Gallimard, 1943
- 76 _____. Qu'est-ce que la Littérature? Paris: Gallimard, 1967
- 77 _____. O Existencialismo é um Humanismo. trad. Vergílio Ferreira. 3. ed., Lisboa: Presença, 1970

E) ENCICLOPÉDIAS

- 78 ENCICLOPEDIA Filosofica - Roma: Instituto per la Collaborazione Culturale, 1958
- 79 LOGOS, Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia . Lisboa: Verbo, 1990
- 80 VUCABULAIRE Technique et Critique de la Philosophie - Paris - Societé Française de Philosophie, 1951